



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Cine e historia: el neorrealismo italiano y su
influencia en España

Autor/es

Julio Hernández Grao

Director/es

Miguel Ángel Ruiz Carnicer

CINE E HISTORIA: EL NEORREALISMO ITALIANO Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA

- Resumen:

Desde sus inicios, el cine siempre ha mantenido una estrecha relación con la historia. A pesar de que su principal labor es la del mero entretenimiento, muchos directores han tratado de mostrar en la pantalla periodos de la historia de una manera muy cercana a la realidad. Esta situación creará un debate entre algunos historiadores, aquellos que piensan que el cine puede ser una buena herramienta para divulgar la historia y los que piensan lo contrario. El neorrealismo italiano es uno de esos géneros cinematográficos que mejor se han acercado a la realidad a través de las cámaras. Contextualizarlo correctamente en plena posguerra es un aspecto fundamental para analizarlo de manera adecuada, así como considerarlo como un elemento clave para la futura llegada de la modernidad. En España su influencia estará condicionada también por su contexto histórico, esta vez por la dictadura franquista. En nuestro país será muy interesante el esfuerzo de la dictadura para combatir el denominado cine de disidencia, así como los conflictos internos con algunos sectores falangistas que también mostraban en sus películas la situación tan austera que se vivía en nuestro país.

- Palabras clave: cine, historia, neorrealismo, Rossellini, franquismo, Berlanga, disidencia.

- Abstract:

Since its inception, cinema has always maintained a close relationship with history. Although their main task is that of mere entertainment, many directors have tried to show on the screen periods of history in a way very close to reality. This situation will create a debate between some historians, those who think that cinema can be a good tool to disseminate history and those who think otherwise. Italian neorealism is one of those film genres that have best approached reality through the cameras. Contextualizing it correctly in the post-war period is a fundamental aspect to analyze it properly, as well as considering it as a key element for the future arrival of modernity. In Spain its influence will also be conditioned by its historical context, this time by the Franco dictatorship. In our country it will be very interesting the effort of the dictatorship to combat the so-called cinema of dissidence, as well as the internal conflicts with some Falangist sectors that also showed in their films the austere situation that was lived in our country.

- Key words: cinema, history, neorealism, Rossellini, Francoism, Berlanga, dissidence.

ÍNDICE

1. -Introducción.....	1
1.1 Justificación del trabajo.....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	2
2. - Cine e historia.....	6
2.1- El cine y los historiadores.....	7
2.2- La historia del cine.....	8
3. -El cine de posguerra italiano: transición hacia la modernidad.....	10
3.1- Introducción al neorrealismo.....	12
3.2- La sociedad italiana ante el neorrealismo.....	15
3.3- El neorrealismo social: lucha de clases y resistencia.....	18
- La revista <i>Cinema</i>	
3.4- Roberto Rossellini: del neorrealismo a la modernidad.....	21
- La llegada del neorrealismo: <i>Roma, ciudad abierta</i> .	
- Los primeros pasos hacia la modernidad: <i>Paisà</i> y <i>Alemania, año cero</i> .	
3.5- Vittorio de Sica y el cine de lo cotidiano.....	27
3.6- El cine italiano en la década de los años cincuenta.....	29
- La llegada del neorrealismo popular: melodramas y comedias neorrealistas.	

4.-El neorrealismo en España.....	33
4.1- El cine realista durante la Guerra Civil.....	34
4.2- La construcción del aparato cinematográfico franquista en la década de los cuarenta.....	36
4.3- Continuismo y disidencia en los años cincuenta.....	37
- Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca.	
4.4- La llegada del neorrealismo a España.....	41
- Primeros contactos entre España e Italia.	
4.5- La larga sombra del neorrealismo.....	44
- Periodización del neorrealismo en España.	
4.6- La decadencia del neorrealismo.....	53
 5.- Conclusiones.....	 54
 6.- Bibliografía.....	 59

1.- INTRODUCCIÓN

1.1 - JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

A mi juicio, uno de los aspectos más importantes para elaborar un TFM es la elección del tema a desarrollar. En mi caso, mi gusto por el cine hizo que me decantase por un tema como este. No obstante, a pesar de que las relaciones entre cine e historia son abundantes, no me resultó sencillo escoger sobre qué aspectos concretos escribir. Tras consultarlo con el tutor, el neorrealismo me pareció un tema muy interesante. Se desarrolla en un periodo de la historia que me resulta especialmente llamativo, mezcla elementos históricos, culturales, cinematográficos... en definitiva, puede abordarse desde diferentes perspectivas y desde la disciplina histórica creo que es la que mejor aúna todas ellas.

Como veremos posteriormente a lo largo del trabajo, lo más determinante del neorrealismo posiblemente sea su facultad para relatar la realidad del momento, haciendo así que la podamos utilizar como fuente complementaria para llevar a cabo un estudio histórico sobre un periodo concreto. Esto último será un debate que nos encargaremos de desarrollar con más matices en las páginas siguientes. Además, también nos servirá para dar paso de un cine que nace en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial a otro que se desarrolla décadas después enarbolando la bandera de la modernidad.

En Italia, el neorrealismo se desarrolla en un contexto de posguerra y de nueva democracia, dejando atrás al fascismo y a los muchos valores que representaba. Asimismo, tuvo que adaptarse a la nueva democracia del país y convivir con los dos líderes de opinión de la época, la Iglesia Católica y el Partido Comunista. En España, tal y como desarrollaremos posteriormente, el contexto era muy diferente. La idea de analizar la influencia del neorrealismo en nuestro país me resultó especialmente interesante por la situación tan particular que se vivía en relación con otros países vecinos del continente europeo.

En definitiva, el objetivo del trabajo es: establecer una relación entre el cine y la historia y la influencia que puede tener el uno sobre el otro; desarrollar el movimiento neorrealista en Italia, como elemento propio y como previo paso hacia la modernidad;

en último lugar, analizar la influencia del movimiento italiano en nuestro país, así como su proceso evolutivo condicionado por la dictadura franquista.

1.2 - ESTADO DE LA CUESTIÓN

En relación al primer apartado, centrado en las relaciones entre el cine y la historia, son especialmente relevantes las ideas de autores como Marc Ferro. Desde su perspectiva, a pesar de que el cine tiene ya una larga tradición, todavía se ve relegado a la ignorancia y ni siquiera figura entre las fuentes a tener en cuenta a la hora de divulgar la historia. No se trata precisamente de un elemento que entre en el universo mental del historiador. La explicación más sencilla para esta situación podría ser el hecho de que cuando la historia perfila sus líneas y afina sus métodos, cuando se pasa de la narración a la explicación, el cine todavía no había nacido.¹

En el caso de Rosenstone, dando por hecho que conocemos el debate que existe actualmente alrededor de la naturaleza de la historia, afirma que no nos debería extrañar el hecho de que sea una disciplina en constante evolución. Desde su punto de vista, es preciso superar el enfrentamiento que existe entre la historia visual y la historia en papel para poder poner en el mismo nivel las obras escritas y el cine como fuentes históricas fiables.

Es en este punto donde nos surge la siguiente cuestión: ¿Puede plasmarse la historia en imágenes?. En otras palabras, ¿se puede transformar el discurso escrito de los historiadores en un discurso visual?. Para tratar de dar respuesta a estas preguntas resultan muy interesantes los puntos de vista de R. J. Raack, historiador que ha participado en la producción de varios documentales, e Ian Jarvie, filósofo y autor de ensayos sobre cine y sociedad.

R. J. Raack es un defensor de dicha posibilidad. Desde su perspectiva, las imágenes son más apropiadas para explicar la historia que las palabras. La historia escrita convencional es tan lineal y limitada que no es capaz de mostrar el complejo y multidimensional mundo de los seres humanos. Tan sólo el cine puede reconstruir

¹ FERRO, M. *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1980.

adecuadamente la manera en la que las gentes del pasado vieron, entendieron y vivieron sus vidas. Sólo los filmes pueden recuperar las vivencias del pasado”.²

La visión de Ian Jarvie es completamente opuesta. Las imágenes por sí solas transmiten tan poca información y padecen tal debilidad discursiva que son incapaces de plasmar ningún tema histórico en pantalla. La clave de esta afirmación es que, a su juicio, “la historia no es una narración descriptiva de aquello que sucedió, sino las controversias entre historiadores sobre lo que pasó, por qué sucedió y su significado”³. Si bien es cierto que un historiador podría explicar su punto de vista sobre un acontecimiento en concreto a través de una película, no podría refutar a sus críticos o introducir notas al pie.

Visto lo anterior es evidente que estos dos autores no tienen las mismas percepciones sobre las relaciones entre la historia y el cine. Raack considera la historia como una vía para aumentar nuestro conocimiento a través de la cual poder alcanzar una “profilaxis psicológica”.⁴ Obviamente, este no es un punto de vista tradicional y académico, pero si entendemos la historia como un camino de conocimiento personal y vivencial los argumentos de Raack cobran cierto sentido.

Desde el otro punto de vista, Jarvie señala que ese ese precisamente el gran problema. Un relato que avanza tan rápido como el de las películas no nos concede la oportunidad para la reflexión o el debate. No podemos evaluar las fuentes o desarrollar planteamientos sobre lo que estamos observando en pantalla.

Si reflexionamos sobre las dos teorías podemos llegar a la conclusión de que es realmente complicado establecer un veredicto tan tajante como que uno es verdadero y el otro es falso, pues cada uno tiene sus matices. Puesto que la visión de Jarvie está mas aceptada por los historiadores, es preciso señalar si los argumentos de Jaack pueden ser ciertos. En lo que todos estaremos de acuerdo es en que una imagen contiene mucha más información que la misma escena desarrollada de manera escrita. Por lo tanto, la

² RAACK, R.J. *History as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*. Journal of Contemporary History, 1983, pp. 416-418. Citado en: ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes...*

³ JARVIE, I. C. “Seeing through Movies”. *Philosophy of the Social Sciencies*. 8, 1978, pp. 374-397. Citado en: ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes...*

⁴ ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine...*, p. 31 1997.

cuestión no es si un filme puede contener suficiente información, sino si puede ser asimilada de la manera correcta para darle validez a la historia que estamos observando.

En el caso de Jarvie, es evidente que la historia es, entre muchas otras cosas, las controversias entre los historiadores. Las discusiones sobre cómo interpretar el pasado ayudan a hacer avanzar la disciplina, pues plantean nuevas líneas de investigación y nuevos campos de estudio. Pero que estas controversias sean las que hagan avanzar la disciplina no significa que cada estudio histórico deba estar relacionado con estas discusiones y debates. Todos conocemos obras que representan el pasado sin la necesidad de entrar de lleno en las controversias que han generado el tema de referencia. En definitiva, la incapacidad de una película para debatir un determinado tema no puede inhabilitarlo como medio para plasmar la historia.

Para el caso Italiano, Francesco Casetti ha sido uno de los autores que más y mejor han analizado el neorrealismo. Personalmente me ha parecido muy útil el prólogo que escribe en el libro de Ángel Quintana. De este último autor podemos destacar precisamente sus aportaciones sobre cómo el neorrealismo social construyó las bases para transformar la realidad al mismo tiempo que conseguía unir a todas las fuerzas populares para construir una nueva sociedad.

Otra de las referencias bibliográficas que me ha resultado interesante para este periodo ha sido la recopilación de las mesas redondas que tuvo lugar en Valencia en el año 1982, bajo el título *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, Coloquios sobre el neorrealismo*. Estructurado en tres sesiones, el debate de estas mesas redondas se divide en dos jornadas de aproximación a la historia y la estética del Neorrealismo italiano y una dedicada a su influencia en el cine español. Esta última nos será de gran utilidad en la última parte del trabajo. En ellas intervienen varios críticos e historiadores del cine italiano como Guido Aristarco o Lino Micciché, así como cineastas como Giuseppe de Santis o Carlo Lizzani.

Antes que una exposición de ponencias, esta obra se encarga de recoger un conjunto de diálogos entre los que vivieron el Neorrealismo y los que quisieron estudiarlo. Como no podía ser de otra manera, se trata de un repaso polémico, con ciertas contradicciones y con dudas sobre qué es y qué no es el Neorrealismo. Desde mi

punto de vista esto último es algo fundamental, ya que creo que una de las maneras de construir un discurso histórico es a través de los debates de los historiadores.

Para el caso español me han resultado muy útiles diversas obras de autores de nuestro país. En la recopilación de las mesas redondas mencionada anteriormente también trataron temas relacionados con la influencia del Neorrealismo en España. En este caso Alfonso García Seguí, crítico de cine, consigue con su ponencia refrescarnos la memoria y situarnos en las raíces de los males de nuestro cine y que se nos presenten como un patrimonio del que no podemos prescindir. Ricardo Muñoz Suay será el encargado de moderar estas ponencias. Su experiencia en la industria cinematográfica será fundamental, por lo que es un autor al que hemos recurrido en diversas ocasiones para tratar el caso español.

José Enrique Monterde ha sido otro de los autores más trascendentes a la hora de hablar de cine en nuestro país y por supuesto también de Neorrealismo. Además de las obras de carácter general que ha dedicado a las relaciones entre cine e historia, debemos destacar su tesis centrada especialmente en el tema que tratamos, la influencia del Neorrealismo en España bajo el título de *El Neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Personalmente me ha resultado muy valiosa para describir y analizar el proceso evolutivo del Neorrealismo en nuestro país.

De Ricardo Muñoz Suay es muy interesante la biografía que le ha dedicado Esteve Rimbau. En ella muestra su influencia en la industria cinematográfica española a lo largo del tiempo. Nosotros tomaremos como referencia la década de los cincuenta principalmente, con su papel en las Conversaciones de Salamanca, así como su influencia en la política cultural del PCE. Como resumen de lo que fue su vida, mostramos aquí parte del discurso con el que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlo en 1991:

“Casi toda una vida, en ocasiones complicada, dedicado al cine, me ha convertido en un hombre de cine, pero nunca en un creador pues, desde siempre, y muchas veces desoyendo los cantos de sirena, he optado por el modesto pero confortable anonimato en múltiples y numerosas actividades profesionales y he elegido ese otro camino, no menos responsable pero sí mucho menos creador, del estudio, la crítica, de la gestión de las iniciativas para la renovación de una actividad que, en

muchos sentidos, ha cubierto todo el tejido social de este siglo que heredero de aquel precipitado, el de las luces, se ha convertido en el siglo de la imagen en movimiento.”⁵

Por último, destacar algunas fuentes primarias aunque el acceso a ellas haya sido algo más complejo. Revistas de la época como *Objetivo*, *Cinema Universitario*, o periódicos como *ABC*, que tienen digitalizada su hemeroteca, me han sido de gran ayuda.

2.- CINE E HISTORIA

La historia y el cine siempre han mantenido una estrecha relación y diversos puntos de encuentro. Las primeras películas, analizadas de la manera correcta, pueden ser consideradas como unas útiles herramientas para documentar el final del siglo XIX y el principio del XX. Antes de la llegada del cine, el relato histórico estaba siempre presente en la pintura y la escultura, sin embargo, esta realidad cambia con la llegada del séptimo arte. Tal y como afirma Breu, considerado el cine como un arte representativo, deja poco lugar a la imaginación y a la construcción mental, fundamentalmente si lo comparamos con la literatura. Por su propia naturaleza, el cine consigue que historias y personajes ficticios se asocien con acontecimientos y personajes reales⁶.

A pesar de todo ello, son muy pocos los historiadores que han estudiado el cine como un posible vehículo para reconstruir la historia. Nadie lo ha hecho de manera sistemática pero tampoco han señalado el papel que el cine histórico puede jugar en el análisis de un acontecimiento histórico concreto. Marc Ferro y Pierre Sorlin son dos de los grandes especialistas que hay sobre las relaciones entre cine e historia, pero ni siquiera ellos consideran que los directores de cine tengan el mismo derecho que los historiadores a meditar sobre el pasado⁷.

⁵ RIMBAU, E. *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona, Tusquets, 2007.

⁶ BREU, R. *La historia a través del cine: 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*. Barcelona: Graó, 2012.

⁷ ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.

2.1 - EL CINE Y LOS HISTORIADORES

A pesar de que es una tendencia que con el paso de los años está cambiando, por norma general las películas históricas generan cierta preocupación a los historiadores profesionales. Muestra de ello son las palabras que el profesor Louis Gottschalk le dedicó al presidente de la Metro-Goldwyn-Meyer en 1935: “Si el arte cinematográfico va a inspirarse tan a menudo en el pasado, debe adecuarse a los patrones y al alto ideal de rigor exigido en la ciencia histórica. Ningún filme histórico debería ser exhibido sin que un historiador de valía haya tenido la oportunidad de revisarlo antes”.⁸

Aquí cabría preguntarnos por qué los historiadores no consideran relevante el cine como transmisor de la historia. La respuesta fácil es que las películas carecen de rigor, tergiversan el pasado y están dispuestas a sacrificar la veracidad por el entretenimiento del propio film. Sin embargo, hay quien va más allá y afirma que esto sucede porque los historiadores no controlan el cine, una muestra de que el pasado no es de su propiedad. El cine crea un mundo histórico contra el que no pueden competir los libros, al menos en lo que se refiere al público general.

No obstante, tal y como hemos indicado con anterioridad, esta es una tendencia que está en proceso de reversión. La popularidad de los medios audiovisuales ha conseguido que los historiadores estén cada vez más en contacto con él. Muchos son aquellos que han participado, con más o menos responsabilidades, en la realización de diversas películas. Hoy en día las comunicaciones entre historia y cine se han convertido en rutinarias en congresos académicos y convenciones anuales de las asociaciones de historiadores, como la *Organization of American Historians*.

A pesar de ello, toda esta actividad aún no ha conducido a un consenso sobre cómo evaluar la contribución de los filmes al conocimiento histórico. Todavía no existe una corriente que haya reflexionado profundamente sobre lo que Hayden White ha denominado “historiofoto”: “la representación de la historia y nuestra concepción de ella en imágenes, en un discurso fílmico”.⁹ En diferentes artículos, libros y revistas se han analizado filmes históricos y, aunque no se ha hecho de manera sistemática, cabe destacar la existencia de dos grandes tendencias.

⁸ FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1989.

⁹ WHITE, J. *American Historical Reviews*, Historiography and Historiophoty, 93, p. 1193, 1988.

La aproximación formal considera que las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas. Este punto de vista incide en que, si bien cualquier film puede ser situado históricamente, no le otorga ningún tipo de veracidad a las películas que tratan sobre acontecimientos históricos. Esta corriente tiene una discrepancia muy simple, y es la de aplicar el mismo criterio a los textos escritos. También reflejan la época en la que fueron redactados, pero los historiadores consideramos que son fuentes fiables de las que obtener información y no sólo el reflejo de una época.

La aproximación implícita considera las películas como libros traducidos a imágenes, y por tanto tienen la misma veracidad, rigor y estructura lógica que las obras escritas. El problema que lleva implícito esta corriente es que considera que los textos son un fiel reflejo de la realidad, cuando sabemos que la historia es una elaboración y una amalgama de datos conducidos por una visión o teoría que quizás no este completamente articulada.

Para aquellos que conozcan los debates actuales que se forman en torno a la naturaleza de la historia no les resultará extraño que se considere una disciplina problemática y en constante proceso de formación. Sin embargo, esto es importante destacarlo porque para poder hablar de los fracasos y los logros, o de las debilidades y potencialidades de la historia visual, es preciso superar el enfrentamiento que existe entre la historia en papel y la historia en fotogramas para considerarlas a ambas dentro de un mismo marco conceptual.¹⁰

2.2- LA HISTORIA DEL CINE

Desde hace ya un tiempo la historia del cine es una disciplina que cuenta con el respeto de la comunidad científica y universitaria. Además, gracias a autores como Siegfried Kracauer o Marc Ferro, muchos historiadores han comprendido que ciertas películas pueden llegar a considerarse documentos históricos. Sin embargo, tal y como ya hemos comentado con anterioridad, sigue habiendo investigadores que consideran que esta disciplina está excesivamente vinculada al discurso cinéfilo. La historia del

¹⁰ ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes...*

cine sigue siendo una disciplina tradicional en la que su discurso no se preocupa lo necesario por la periodización, el contexto histórico o los presupuestos metodológicos.

No obstante, dentro de esta historia del cine basada en conceptos más cinéfilos, como los grandes maestros y las grandes obras, algunas de sus debilidades metodológicas han ido desapareciendo. Esto se ha producido gracias a las progresivas aportaciones como las de la Escuela de los *Annales*, filósofos como Foucault y trabajos de autores como Allen y Gomery. De este modo, asistiremos a un diálogo más fluido entre historiadores y teóricos: los primeros incorporando el análisis textual al análisis de documentos; los segundos “historizando” sus modelos.¹¹

En el pasado, los historiadores del cine han utilizado como guía las grandes obras de la historia del arte y de la literatura clásica, de la misma manera que lo han hecho con elementos que se consideran imprescindibles dentro el mundo del cine, como películas clave, obras maestras y autores concretos. La consecuencia de esto es que muchos investigadores continúan analizando la cinematografía de, por ejemplo, un país concreto, prestando atención exclusivamente a los considerados como “grandes cineastas”. Como es obvio, esta corriente ha recibido muchas críticas porque deja fuera del discurso histórico a la mayor parte de la producción cinematográfica.

Desde el punto de vista de Michèle Lagny, a pesar de que el filme es un objeto específico como tal, está relacionado con otros fenómenos sociales y culturales. Teniendo esto en cuenta, su análisis no se puede aislar de la compleja red de relaciones que mantiene con otras prácticas culturales, económicas o institucionales. Esta es la razón por la que los historiadores se encuentran ante una situación mucho más compleja que la de las historias tradicionales, pues debe abordarse desde diferentes perspectivas como la sociología, la economía o incluso desde el punto de vista tecnológico. Tal y como podemos observar, Lagny sugiere que considerar el cine sólo como un mero documento limita la posibilidad de que pueda ser utilizado por los historiadores para reflexionar sobre la forma de hacer e escribir historia. Por lo tanto, la crítica de nuestro autor en cuestión va dirigida hacia la escasa reflexión que las historias tradicionales del cine hacen sobre sus propios métodos.¹²

¹¹ ALLEN, R. C. y GOMERY, D. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.

¹² LAGNY, M. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1997.

La disciplina histórica está mucho más preparada hoy que hace décadas para asimilar que, como dijo Rossellini y citaría posteriormente Burke, “una película debería ser una forma como cualquier otra, quizá más valiosa que cualquier otra, de escribir Historia.”¹³ Una de las razones por las que podemos llegar a esta afirmación es porque los historiadores somos ya conscientes de que la historia que escribimos es también un relato. Además, nuestra disciplina también se encuentra hoy en día más predispuesta a reconocer que el papel de los aspectos subjetivos y emotivos, como la imaginación o la empatía, no son ya un obstáculo, sino que contribuyen al ejercicio de comprensión e interpretación que tiene que hacer el historiador.¹⁴

En conclusión, el cine probablemente sea el medio que mejor permita estudiar las intersecciones entre el imaginario colectivo y la realidad de una sociedad determinada. De la misma forma que la reflexión sobre la historia es imprescindible para la construcción de un discurso histórico sobre el cine, al mismo tiempo también invita al historiador a reflexionar sobre su propia práctica. Este puede ser un primer paso hacia una historia construida con el cine.

3.- EL CINE DE POSGUERRA ITALIANO: TRANSICIÓN HACIA LA MODERNIDAD

Si bien es cierto que es difícil establecer un periodo concreto con el que poner fin al neorrealismo italiano, no lo es tanto establecer un inicio del mismo. El final de la Segunda Guerra Mundial puede ser el punto de partida desde el cual establecer el nacimiento del mismo.

Desde el punto de vista cinematográfico estos años fueron muy relevantes no sólo por lo que influyeron en ese preciso momento, sino que su trascendencia se trasladó a muchos años vista. Tal y como afirma Francesco Casetti, los años del neorrealismo italiano funcionaron como una transición hacia la modernidad. No obstante, puesto que el concepto de modernidad es muy amplio, es preciso concretar. A juicio de Casetti, la Italia de posguerra presenta cuatro grandes procesos de

¹³ BURKE, P. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 157.

¹⁴ BOLUFER, M., GOMIS, J., HERNÁNDEZ, T.M. (Eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2015.

modernización: el nivel ideológico, el nivel social, el nivel estético y el nivel cinematográfico.¹⁵

La modernización ideológica guarda relación con el progresivo desmoronamiento de los grandes sistemas de referencia y del desarrollo de una visión del mundo cada vez más práctica. A finales de los años cuarenta, tanto la cultura católica como la cultura socialista se presentan como estamentos compactos y cerrados con sus peculiaridades particulares. Sin embargo, una década después aparecen más articulados en su propio interior y preparados para elaborar posibles puntos de encuentro entre ellos. Políticamente hablando esto se experimenta con la trayectoria que va desde el Frente Popular (alianza entre socialistas y comunistas opuestos a la Democracia Cristiana) hasta la primera experiencia de centro-izquierda (alianza entre socialistas y democristianos). El cambio será tan profundo que llegará a afectar a la vida cotidiana. En el caso del cine, durante los años cincuenta Roberto Rossellini será uno de los directores que tratará de captar y explicar estas mutaciones.

La modernización social está relacionada con hechos similares y son dos los que destacan como más relevantes: el desarrollo de la sociedad de consumo y la transformación de los roles familiares, especialmente el de la mujer. Los comportamientos y las estructuras tradicionales, heredados de la cultura campesina y que sobrevivieron a la primera industrialización, comienzan a derrumbarse. Un ejemplo de ello es que al ahorro y la humildad les suceden la fascinación por los bienes de consumo y la obsesión por exhibirlos en público.

En la modernización estética existe un elemento predominante, lo que podemos denominar como la “mediatización” de la Italia de posguerra. Una cultura y una sociedad muy arraigada a la interacción personal descubren nuevos modos y nuevas técnicas de comunicación: la radio, el teléfono, la televisión... empiezan a formar parte de la vida cotidiana. Esto multiplicó las posibilidades de contacto entre los individuos y al mismo tiempo les hizo sentir público perteneciente a un consumo común. La consecuencia final será que las obras de arte se relacionarán de manera más directa con la realidad y la manera en la que actúan sobre lo social.

¹⁵ QUINTANA, A., *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997, Prólogo del Francesco Casetti.

El último nivel de modernización en base a esta teoría será el cinematográfico. Si en la posguerra existían dos modelos contrapuestos, por un lado, el relato heredero de la sintaxis tradicional y por otro las infracciones del relato neorrealista, a finales de los años cincuenta se produce una fusión entre estos dos modelos, cuyo resultado es la creación de un híbrido que tratará de insertar la novedad en la tradición, pero nunca al contrario. Desde esta perspectiva, los años cincuenta también supondrán una transición desde el cine clásico al cine moderno acompañado de una nueva manera de concebir las imágenes y los sonidos.

3.1- INTRODUCCION AL NEORREALISMO

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta principios de los años sesenta se rodaron en Italia casi dos mil películas. De todas ellas, tan sólo un centenar se consideran propias del neorrealismo. A pesar de ello, la historiografía ha centrado su interés en mostrar la importancia del neorrealismo italiano dentro del contexto cinematográfico mundial. Tal y como hemos detallado con anterioridad, una de las razones que explica esto es que el neorrealismo constituyó la principal vía de transición hacia las nuevas formas de representación del cine moderno.

El neorrealismo nace en Italia a raíz del final de la Segunda Guerra Mundial y, entre otros motivos, lo hace como respuesta a la imagen falseada y promovida por el cine fascista anterior. Hay quien afirma que el neorrealismo nunca fue un movimiento cinematográfico como tal porque nunca existió una unidad acordada entre los principales cineastas neorrealistas. Lo que sí hubo fue un deseo de transmitir la impresión de estar asistiendo a la vida misma cuando se veían estas películas. Esta fue una característica clave con la que los cineastas se comprometieron con el presente histórico.

Con la caída del fascismo se producen una serie de cambios en la cinematografía italiana que van desde la pobreza de los primeros años de posguerra hasta la etapa del “milagro económico” a mediados de los años cincuenta. Pero estos cambios característicos del neorrealismo no supusieron una nueva vanguardia en el cine italiano, sino un retorno a valores ya existentes en la cinematografía anterior de ambientación y temática realista. En este sentido, no hubo una ruptura con el cine clásico, sino una progresiva renovación de las técnicas de rodaje y de las temáticas que se centrarían principalmente alrededor del hombre de la calle y sus problemas.

La escasez de medios y la falta de estudios de grabación, producto de la guerra, obligaron a sustituir los largometrajes en escenarios auténticos y las cámaras se trasladaron a las calles. Todo ello se convirtió en un sello del neorrealismo en el que también se volvería muy común el uso de técnicas propias de los documentales y la frecuente aparición de actores no profesionales o poco conocidos.

La posguerra italiana trajo consigo un proceso de desmitificación de los ideales fascistas. Algunos sectores intelectuales cercanos a las escuelas de cine promovieron el acercamiento a los modelos realistas del pasado para crear un cine centrado en los problemas del hombre contemporáneo y su entorno. Se comenzaron a ver fisuras en la mentalidad autárquica del régimen fascista que hasta entonces había promovido el aislamiento cultural de la sociedad. Sin que existiese un acuerdo previo, diversos cineastas italianos dismantelaron el sistema fascista responsable de ocultar las evidentes desigualdades de la sociedad. Frente al aparato fascista que había mostrado estatuas humanas y manipulado la realidad, estos cineastas trataron de respetar al hombre de la calle y convertirlo en el elemento fundamental de sus argumentos.

Haciendo un pequeño inciso en lo que es el neorrealismo en sí mismo, es preciso retroceder al periodo de entreguerras para destacarlo como momento clave en el que desde las instituciones fascistas y ciertos ámbitos intelectuales comienzan a considerar el valor artístico del cine. Hasta ese momento el cine se concebía únicamente como medio de distracción de masas alejado de los problemas reales. Este cambio en la manera de concebir el cine trajo al mismo tiempo una serie de preocupaciones estéticas. Tras el expresionismo alemán, algunas vanguardias europeas, los surrealismos y las producciones fascistas centradas en el colosalismo, la preocupación de los cineastas se traslada a la realidad del hombre cotidiano. Esta fue la manera en la que el neorrealismo reaccionó contra la fastuosidad del cine fascista que trataba de ocultar las desigualdades sociales y los conflictos políticos. A partir del neorrealismo el cine se enfrentará a lo que muchos habían considerado hasta entonces que era su única, función, es decir, la de distraer.

A mi juicio creo que es muy interesante la reflexión que hace Giuseppe de Santis sobre la relación entre neorrealismo y fascismo. El director italiano afirma que el fascismo y la lucha de liberación son el padre y la madre del neorrealismo. Sin estos dos grandes acontecimientos históricos italianos el neorrealismo no habría aparecido. Dos películas trascendentales de este movimiento de las que hablaremos posteriormente,

como fueron *Roma, città aperta* y *Paisà*, son inimaginables bajo el régimen fascista. Sólo es posible contemplarlas durante la lucha de liberación y con la caída del régimen fascista.¹⁶

Siguiendo las líneas del cine clásico, el cine fascista generaba héroes y villanos estereotipados. El alejamiento de estas ideas por parte del neorrealismo era lo que no entretenía, ya que hacía saber al espectador cuál era la triste realidad contemporánea. ¿*Soy yo el hombre que describe la película?* Tal y como afirma Patrice G. Hovald, “amar al cine era, al mismo tiempo, despreciarlo”.¹⁷ Los cineastas se proponía crear de esta manera un paisaje humano y reconocible.

A raíz de la creación de las escuelas de cine en Italia el neorrealismo comenzó a institucionalizarse de un modo teórico, impulsando así la labor crítica con diversas publicaciones como fue la revista *Cinema*. Fue a partir de este momento cuando diversas líneas historiográficas pretendieron teorizar el neorrealismo. Algunas de ellas afirmaban que tan sólo pertenecían al mismo las películas rodadas entre 1945 y 1948, es decir, en la inmediata posguerra. Los años posteriores nos demostraron que estos años sólo pertenecen a una primera etapa, pero no al cuerpo completo. No obstante, incluso dentro de estos cortos periodos, podemos encontrar algunas revisiones neorrealistas desde la perspectiva de ciertas individualidades artísticas. Por ejemplo, Federico Fellini o Michelangelo Antonioni se centraron en los aspectos psicológicos del ser humano, mientras que Luigi Comencini o Luchino Visconti lo hicieron con la comedia y el melodrama.

Desde la perspectiva de Marcos Ripalda, aunque afirma que su objetivo no es reducir el neorrealismo a una serie de tipologías, podemos distinguir tres categorías neorrealistas básicas, aclarando que nunca fueron puras y que se refugiaron las unas en las otras.¹⁸

En primer lugar, películas que pretendían convertirse en testimonios de las circunstancias de la época. Centradas en la inmediata posguerra, se las ha denominado

¹⁶ DE SANTIS, G. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, Coloquios sobre el neorrealismo*, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983.

¹⁷ HOVALD, P. G. *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962, p. 57.

¹⁸ RIPALDA, M. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.

“crónicas cinematográficas”. Con la intención de ser lo más objetivo posible, en esta categoría nos encontramos obras de Roberto Rossellini o Vittorio de Sica.

En segundo lugar, aquellas películas que utilizan la etiqueta neorrealista como referencia para describir a una serie de personajes en su ambiente. Con una gran carga de crítica social, son películas basadas en la comedia, el melodrama y el realismo social, así como la comedia rosa. Aquí nos encontramos cineastas como Alberto Lattuada, Carlo Lizzani y de nuevo a Rossellini y de Sica.

En tercer y último lugar nos encontramos con obras que investigan la realidad interior del hombre en constante lucha con la realidad exterior, destructora del individuo. Son películas que podemos considerar propias del *posneorrealismo* y algunos de los autores más destacados son Federico Fellini o Pier Paolo Pasolini.

Enseguida nos podemos dar cuenta que hay cineastas que repiten en varias categorías, como Rossellini o de Sica, pues se mueven continuamente desde los postulados neorrealistas más clásicos a melodramas elementales. Además, cabe destacar que en todas las categorías prevalece una estética del rechazo a las formas clásicas de representación que cuestionan el concepto de realidad. Tal y como señala Lino Micciché¹⁹, el neorrealismo nunca fue una estética concreta sino una “estética de la estética”, en contra del espectáculo gratuito y en la que la trascendencia de la Historia y los acontecimientos sociales tenían mucha influencia en la producción industrial e intelectual del cine italiano.

3.2 -LA SOCIEDAD ITALIANA ANTE AL NEORREALISMO

La crítica cinematográfica vio en el neorrealismo el anuncio de un nuevo cine que mostraba la realidad de un pueblo muy afectado por la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que muchas de estas películas triunfaron en el extranjero, desde dentro del país no se apreciaron mucho. Los dos principales líderes de opinión, la Iglesia y el Partido Comunista, lo criticaron por diferentes motivos: la primera por desmoralizante; el segundo por no ser suficientemente revolucionario.²⁰ Muchos espectadores de la época

¹⁹ MICCICHÉ, L. *Visconti e il neorrealismo*, Venecia, Marsilio, 1990. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1983.

²⁰ SORLIN, P. *Comunicación y sociedad*, La sociedad italiana ante el Neorrealismo, Volumen XI, Nº 2, 1998, p. 91.

no valoraban ese retrato crítico de su país y preferían los melodramas, o lo que también se denominó “neorrealismo rosa”.

Muy pronto el neorrealismo se convirtió en tema de conflictos políticos tanto en el círculo de los dirigentes como entre los intelectuales. La Iglesia Católica fue abiertamente hostil desde el principio, sin embargo, estas críticas no parecieron tener mucho peso en la opinión pública. Un buen ejemplo de ello fue la famosa película *Roma città aperta*, pues a pesar de ser atacada por la Iglesia alegando que era peligrosa para los niños, tuvo un gran éxito no sólo en Italia sino también a nivel internacional. Hay quien piensa que incluso estas críticas pudieron producir el efecto contrario al que buscaban, pues para muchos curiosos este ambiente controvertido pudo llamar su atención. Con el tiempo, la censura católica quedó descalificada por su tendencia a sospechar de todo y por criticar aspectos que gustaban a gran cantidad de espectadores.

Sin embargo, cabe destacar que la Iglesia Católica contaba con el apoyo del gobierno. En las elecciones de 1946 la Democracia Cristiana obtuvo la mayoría absoluta en el Senado, controlaba los ministerios y por ello era capaz de apoyar únicamente las películas que les convenían. Dentro de este contexto, la toma de posición más clara fue por parte de Giulio Andreotti, subsecretario de Estado, que en febrero de 1952 atacó así a la película *Umberto D.* de De Sica: “Si en el mundo acaban por creer equivocadamente que la Italia de *Umberto D.* es la Italia de mediados del siglo XX, De Sica habrá prestado un servicio muy malo a su patria. Pedimos a De Sica que enfoque sus películas con un optimismo sano y constructivo, que ayude a progresar a la humanidad”.²¹

La posición de los comunistas parecía mucho menos delicada. Al mismo tiempo que estaban en la oposición, trataron de frenar la invasión de las películas de Hollywood. Los ataques de la Iglesia a De Sica y otros cineastas les brindaron una excelente ocasión para demostrar el egocentrismo y las enseñanzas puramente académicas de los senadores democristianos.

Este contexto le ofrecía al Partido Comunista la oportunidad de figurar como un aliado del neorrealismo, aunque en el fondo era más bien un amigo interesado. En 1955 el periódico comunista *L'Unita* organizó una campaña en defensa del cine italiano con afirmaciones como esta: “El asalto lanzado por los americanos y por nuestros dirigentes

²¹ *Libertas*, 24. II. 1952, Citado en: SORLIN, P. *Comunicación y sociedad...*

actuales contra el cine italiano tiene como objetivo destruir este tipo de arte filmico conocido por el nombre de Neorrealismo, que aseguró la fama y el éxito del cine italiano en el mundo entero”.²²

Sin embargo, en aquellas fechas el neorrealismo ya no era más que una etiqueta y los comunistas, años atrás, también habían puesto en entredicho la esencia del neorrealismo. Los directores considerados los mayores representantes del mismo no resultaban personas fáciles para los comunistas: Rossellini, a pesar de ser temido por la Iglesia se declaraba católico. De Sica mostraba su malestar cada vez que el partido se apropiaba de su nombre. El cineasta más controvertido fue De Santis, antiguo miembro del Partido Comunista. La película de *Riso amaro* fue abiertamente criticada por estos círculos y se acusó al propio De Santis de hacer un retrato falso del proletariado italiano.

En relación con los líderes de opinión más famosos, cabe destacar que el poder de influencia que tuvieron fue muy limitado. En otras palabras, el éxito o el fracaso del porvenir del cine neorrealista dependió en última instancia del deseo del público de ver esas películas o no. Los periódicos, revistas políticas y revistas de cine a menudo estaban sesgadas con opiniones subjetivas y partidarias, por lo que no son una fuente fiable para conocer el gusto de la opinión pública de los italianos. Para conseguir una documentación menos restringida sí son interesantes los semanales, conocidos como *rotocalchi*, algunos de los más interesantes fueron *La domenica del Corriere* y *Tempo*.

Estos semanales eran bastante realistas con el cine italiano, no lo ignoraban pero tampoco lo sobrestimaban. Como era de esperar, éxitos internacionales como los de Rossellini o De Sica no pasaron por alto. En *Tempo* se llegó a afirmar que con obras como la de *El limpiabotas* “Italia aparece como la única nación capaz de producir películas inteligentes y valiosas”.²³ Esta película en concreto es un ejemplo muy particular porque el éxito internacional que tuvo no se correspondió con la pobre consideración que tuvo a nivel nacional. Sin embargo, estos semanales no se dejaron influenciar por la baja asistencia de público a las salas de cine y supieron diferenciar entre las reacciones del extranjero y las del público local. En lugar de pensar que este tipo de películas ensuciaban la fama de los italianos, estos semanales estaban plenamente convencidos de que en la inmediata posguerra el cine podía ser una herramienta muy útil para alertar a la opinión internacional sobre las dificultades por las

²² *L'Unità*, 20. V. 1955. Citado en: SORLIN, P. *Comunicación y sociedad...*

²³ *Tempo*, 15-11-1947, p. 14. Citado en: SORLIN, P. *Comunicación y sociedad...*

que estaba pasando Italia. La idea de que esto podía contribuir a la ayuda internacional es una de las razones por las que el gobierno, a pesar de las presiones de la jerarquía católica, no atacó al cine hasta después de 1952.

La realidad a la que podemos llegar hoy en día es que algunas de las películas consideradas neorrealistas cambiaron el arte cinematográfico. La crítica extranjera enseguida percibió su calidad y desde fuera del país no era difícil imaginar que el neorrealismo representaba lo esencial del cine italiano. Es más, los críticos fueron más sensibles a la novedad estética que a la relación entre el país italiano y su propio cine. Desde esta perspectiva, Pierre Sorlin afirma que entonces debemos dejar de afirmar que las grandes obras neorrealistas fueron importantes porque representaron fielmente al hombre contemporáneo y a la realidad italiana, pues los italianos, quienes debían decidirlo, no reconocieron en ellas su propia realidad.²⁴

3.3 -EL NEORREALISMO SOCIAL: LUCHA DE CLASES Y RESISTENCIA

La resistencia dentro de Italia en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial no fue sólo una batalla contra el fascismo, sino también una lucha por la utopía de una sociedad renovada. Participaron principalmente los opositores de Mussolini que durante la dictadura estuvieron fuera de la ley, pero que a partir de la invasión aliada de 1943 entendieron que se abría una nueva vida para los antifascistas. Los años de liberación estuvieron marcados por el pactismo y por la búsqueda de acuerdos que entre las diferentes partes con la mirada puesta en la reconstrucción económica de Italia.

La revista *Cinema*

Muy pocas veces en la historia de la cultura cinematográfica una revista ha conseguido influir tanto en la producción de diversas películas como esta revista a la que estamos aludiendo. La primera serie nace en 1936, todavía en plena dictadura de Mussolini, y finaliza en diciembre de 1943. Durante la década de los cuarenta, la revista es el lugar en el que se fraguan los primeros enfrentamientos teóricos de lo que posteriormente conoceremos como Neorealismo. Tal y como podemos deducir, actuará como sede del debate cultural que presidirá y precederá este nuevo concepto.

²⁴ SORLIN, P. *Comunicación y sociedad*, La sociedad italiana ante el Neorrealismo, Volumen XI, Nº 2...

En esta revista colaborarán un grupo de jóvenes bajo una curiosa dirección, la del Vittorio Mussolini, hijo del Caudillo de la época. Tras realizar varios viajes a Hollywood, Vittorio trató de modernizar el cine italiano. Como veremos posteriormente, es curioso que fuera precisamente en esta revista donde se formaría una de las primeras células comunistas de Roma. No obstante, más allá de la dimensión política, y sin ánimo de quitarle la importancia que realmente tuvo, en esta revista será donde tendrán lugar los debates sobre el viejo cine italiano en favor precisamente del nuevo cine italiano. Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Mario Alicata o Michelangelo Antonioni fueron algunos de estos jóvenes autores que generaron esta polémica con el cine italiano de la época.

Tal y como afirma Lino Micciche, fueron precisamente De Santis y Alicata los que firmaron un par de artículos que establecerían una especie de programa del cine italiano. En ellos explicaban por qué debían fijarse en la literatura alta y no la baja, por qué no debían fijarse en el cine francés o el soviético, pues se movían en dentro de tradiciones más determinadas culturalmente, más ricas y prestigiosas, y por qué debían seguir por el camino de la comedia y a lo largo de los horizontes que falsean la realidad. Junto a estos dos artículos, también fue especialmente relevante otro de Lucchino Visconti bajo el nombre de “Cine antropomórfico”. Visconti, junto con todo el grupo de *Cinema*, auspiciaba un cine cercano al hombre y que respondiese a la realidad de las cosas ofreciendo una nueva mirada sobre las mismas.²⁵

Entre 1945 y 1947 hubo una serie de películas que utilizaron el tema de la resistencia como punto de partida de una necesaria reflexión política. La revista *Cinema* de la que hemos hablado anteriormente agrupó a diversos teóricos de la izquierda, los cuales aprovecharon la situación para participar en algunas obras que acabarían siendo significativas. Estas nuevas producciones, siguiendo el modelo de *Roma, ciudad abierta*, incorporaron la estética documental y establecieron las primeras bases de un neorrealismo social que, a partir de la concienciación y el compromiso, construirían la utopía de una transformación de la realidad.²⁶

²⁵ MICCICHE, L. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983.

²⁶ QUINTANA, A., *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad...*

Desde una perspectiva marxista la primera obra que abordó el tema de la resistencia fue *Giorni di gloria* (1945), de Mario Serandrei. El historiador Marcel Oms afirmó que se trataba de la primera obra concebida y realizada “en un contexto favorable que permitía poner en práctica los conceptos elaborados en la revista *Cinema* durante el régimen de Mussolini”.²⁷ En definitiva, fue un documento testimonial sobre las esperanzas y las ilusiones generadas durante la lucha de la liberación. El objetivo no era otro que recuperar el pasado para sentar las bases del discurso revolucionario sobre el presente.

La crisis económica del sector cinematográfico y las esperanzas de cambio en la izquierda contribuyeron al surgimiento de producciones como *Il sole sorge ancora* (1946), de Aldo Vergano. Desde el punto de vista de Carlo Lizzani fue la película que introdujo en el cine italiano una investigación de carácter marcadamente social.²⁸ Financiada por la Asociación Nacional de Partisanos Italianos, contó con la participación de figuras de orientación comunista, como Giuseppe De Santis o el propio Carlo Lizzani. Propone una “visión optimista de la resistencia como prefiguración de una sociedad nueva que está a punto de realizar el sueño de la unidad de las fuerzas populares”.²⁹

Puesto que Aldo Vergano no creía en el mito ecuménico de la gran reconciliación de la posguerra, no podía concebir la resistencia como una prolongación del *Risorgimento*. La construcción de la nueva Italia debía estar sujeta a los intereses de clase. El pacto social que propone *Il sole sorge ancora* representa la política llevada a cabo por el PCI y su líder Palmiro Togliatti en la inmediata posguerra. Tal y como afirma Paul Ginsborg, para que los comunistas consiguieran crecer como partido tuvieron que disputarse con la Democracia Cristiana los sectores intermedios que constituían la sociedad italiana, teniendo en cuenta además que desde una perspectiva política estos sectores se mostraban indecisos.³⁰

²⁷ OMS, M. “Giorni di gloria, le manifeste filmé des néo-réalismes”, *Les Cahiers de la Cinéma*, 55-56, diciembre, Perpignan.

²⁸ LIZZANI, C. *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

²⁹ GOBETTI, P. *La resistenza dans les films italiens (1945-1955)*, en GILI (comp.) 1970, Citado en: QUINTANA, A., *El cine italiano 1942-1961...*

³⁰ GINSBORG, P. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.

Il sole sorge ancora pudo crear el concepto de neorrealismo social, pero no llegó a plantear un debate teórico sobre las formas de dicho cine social. Giuseppe De Santis, el que probablemente era el teórico más aventajado del grupo *Cinema*, llevó a la práctica en su primera película sus propios fundamentos intelectuales. Con la colaboración de Carlo Lizzani y Cesare Zavattini, en *Caccia trágica* (1947) investigó las potencialidades de la acción en el montaje narrativo y la épica de la representación propia del cine popular.

En *Caccia tragica* De Santis propone una película que denuncia las estrategias del capitalismo durante la posguerra para impedir la creación de cooperativas agrarias en el norte de Italia. La puesta en escena potencia las individualidades de un número reducido de protagonistas que están en constante tensión frente a las grandes masas que inundan los planos dándole al filme un tono cercano a la épica popular. La historia presenta a un joven matrimonio, Michele y Giovanna, que viajan en un convoy que transporta los fondos de una cooperativa agraria. En el trayecto serán atracados por Alberto y Lilli Marlene, antigua espía nazi, que actúan en nombre de los capitalistas de la zona que quieren frenar el movimiento cooperativo.

Las desavenencias entre los cuatro protagonistas se insertan en un conflicto social de dimensiones más amplias. Desde esta perspectiva, De Santis relaciona los hechos individuales con los colectivos, la Italia de la reconstrucción con la Italia de la ocupación que todavía no ha podido ser borrada de la memoria. Las acciones parecen proyectarse hacia un futuro sin conflictos en el que se pueda materializar la ansiada transformación de la realidad.

3.4 ROBERTO ROSSELLINI: DEL NEORREALISMO A LA MODERNIDAD

Antes de hablar de las películas de Rossellini en cuestión, creo que es interesante tener en cuenta una breve reflexión que desarrolló Lino Micciché en una mesa redonda sobre el Neorrealismo moderada por Ricardo Muñoz Suay. En ella, contrariamente a lo que expondremos a continuación, Micciché afirma que para muchos el principio del Neorrealismo lo podemos fijar con *Ossessione*, pero es él mismo el que se encarga de desmentirlo.

Desde su perspectiva, el Neorrealismo es una dinámica que surge y que se hace consciente cuando ya ha nacido, cuando ya tiene títulos y cuando demuestra tener formas explícitas de cine. Lo que *Ossessione* podría representar es el fin del cine fascista, es decir, el conjunto de “noes” que una generación dice al imaginario cinematográfico fascista. “Es el derrumbamiento total, el vuelco de lo que fue, durante años, la ilusión de la mirada del cine fascista, una ilusión hecha de fantasmas consoladores, de princesas pudibundas, de empleados perfectos, de felicidades alcanzables, de pequeñas burguesías plausibles. En cambio, *Ossessione* es la película de la lujuria, del delito, del crimen, de la pasión (...). Es la película en la que todo lo que el cine del fascismo ha intentado dar como ejemplo de vida, se presenta como “invivilidad” de la vida.”³¹

La llegada del neorrealismo: *Roma, ciudad abierta*

Tal y como hemos visto anteriormente, en los años de liberación apareció una nueva conciencia moral que restituyó la nobleza que había perdido el ser humano tras varios años de guerra. Las nuevas producciones cinematográficas remitieron a las crueles historias del pasado que seguían vivas en las memorias de los ciudadanos o a las historias de un pobre presente repleto de claudicaciones morales. En este contexto, el neorrealismo sentó las bases de una ética y una estética y marcarían profundamente el cine italiano de los años de liberación.

Roma, ciudad abierta, considerada por muchos la primera película del neorrealismo, proponía un cine basado en la experiencia. Desde el punto de vista de François Debrecni, en los años de la inmediata posguerra, “la historia provocó la irrupción de la realidad en la conciencia de los cineastas y generó un doloroso examen de conciencia”.³² José Enrique Monterde considera que, después de que *Ossessione*, de Visconti, ofreciera una primera constatación de la realidad, *Roma, ciudad abierta*, fue el momento de la toma de conciencia. Rossellini tomó conciencia del nuevo contexto histórico y consiguió que los personajes asumieran la tragedia del momento para abrirse

³¹ MICCICHE, L. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983, pp. 12-13.

³² DEBREZCNI, F. “Origines et évolution du néo-réalisme”, *Études cinématographiques*, 32-35. Citado en: QUINTANA, A., *El cine italiano 1942-1961...*

paso hacia un futuro incierto. El mensaje para el espectador era el de que no era posible la mera constatación de la realidad, sino el compromiso con ella a costa de cualquier sacrificio.³³

La aparición de *Roma, ciudad abierta* fue algo inesperado en el panorama del cine italiano de la época. Nadie en ese momento podía esperar la relevancia que acabaría teniendo sobre todo a nivel internacional. La que algunos consideran como la obra fundacional del neorrealismo no nació de las reflexiones teóricas sobre el neorrealismo social impulsadas por los críticos de la revista *Cinema*, sino de las investigaciones llevadas a cabo por el propio Rossellini del cine documentalista fascista. Esto nos crea una paradoja importante en la época, pues Rossellini, quien había trabajado en el cine de propaganda fascista, fue quien rodó una de las primeras películas de la liberación italiana. Esta paradoja está relacionada con el hecho de que, tal y como afirma Tag Gallagher, Rossellini, a diferencia de los miembros del grupo *Cinema*, “no era un intelectual, sino un hombre absolutamente alejado de la tradición literaria, que en un momento de confusión y crisis supo atrapar el *feeling* de los nuevos tiempos.”³⁴

Rossellini comenzó a investigar los mecanismos del documental y descubrió que el cine de ficción también podía situar a los personajes en un contexto espacio-temporal plenamente definido. La principal preocupación del neorrealismo fue la de ser capaz de crear un entorno en el que la representación de la realidad se correspondiese con la experiencia vivida en la posguerra italiana. Además, el documental establecía una impresión de responsabilidad y de verdad que permitía que las imágenes fueran la certificación de una cierta objetividad histórica.

A la hora de utilizar la estética documental, lo que Rossellini quería mostrar no era la macrohistoria oficial falseada por el fascismo, sino la microhistoria de la gente de a pie que el fascismo había marginado de la pantalla. Para que esta microhistoria fuese real era necesario que el filme se transformase en una crónica. En *Roma, ciudad abierta*, Rossellini consiguió que la ficción cinematográfica adquiriese un carácter de documental creando un efecto de crónica que construiría un camino práctico de aproximación hacia la historia.³⁵

³³ MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia*, Tres Cantos, Akal, 2001.

³⁴ GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini: His life and films*, Da Capo Press, 1998.

³⁵ NICHOLS, B. *Representing reality*, Indianápolis, Indiana University Press, 1991.

Dentro de lo que es la estructura dramática y narrativa de la película nos encontramos con otra de sus peculiaridades, pues la estética documental se filtra de lleno en una ficción construida sobre los parámetros de la retórica de persuasión. El objetivo es hacer ver al espectador como partícipe de la idea de la unidad de las fuerzas políticas en la lucha contra el fascismo. A pesar de ello, durante el propio rodaje Sergio Amidei, guionista de la película, afirmó que no existía ninguna conciencia de renovación en el cine con el trabajo que estaban haciendo.

El historiador norteamericano Tag Gallagher ha demostrado que durante el rodaje se produjo una cierta tensión entre los conceptos dramáticos de Sergio Amidei y las ideas documentalistas de Rossellini. Amidei consideraba que para recuperar moralmente la verdad, era preciso llevar a cabo una película que plantease la idea de maldad del nazismo, la lucha heroica del pueblo romano y mostrara la manera en la que el triunfo de la libertad se proyectaría en el futuro. De este modo, el guión debía poseer una estructura melodramática, sus protagonistas debían cumplir ciertos estereotipos y despertar así un sentimiento de concienciación social en el espectador. Rossellini no quería hacer una película al servicio de ninguna idea política, sólo quería explorar el pasado para comprenderlo mejor.³⁶ Hasta la llegada de su película posterior, *Paisà*, el cineasta no consiguió romper con las convenciones de la dramaturgia clásica.

Roma, ciudad abierta se gestó bajo el fascismo y se rodó en los días anteriores a la liberación del 7 de mayo de 1945, reflejando el espíritu que marcó el proceso de reconstrucción social de la inmediata posguerra. El fascismo situó la historia italiana en una especie de paréntesis y la liberación fue un intento de recuperación de la unidad perdida. La imagen final de la película muestra el ideal de reconstrucción, en el que los niños, sin padres, deben levantar los cimientos de una nueva Italia.

Si bien es cierto que, tal y como hemos desarrollado en los párrafos anteriores, podemos decir que fue Rossellini con quien nació el Neorrealismo, Giampiero Bruneta trata de hacernos ver que gran parte de la crítica de la época no considera a este director como la persona con la que nace este nuevo cine. El motivo es que Rossellini, un año y medio antes, era un hombre del régimen, había llevado el uniforme fascista. Para los críticos era “distinto” a ellos, por lo tanto su moralización había pasado por una serie de procesos que, al finalizar la guerra, no todos lo podían aceptar, al menos de manera

³⁶ GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini...*

inmediata. En los años 60-70 alguien afirmó que el Neorrealismo es una corriente involuntaria (María Corti) o un hecho único e irrepetible (Asor Rosa).³⁷

Los primeros pasos hacia la modernidad: *Paisà* y *Alemania, año cero*

En el neorrealismo social la realidad no era más que la materia prima que nutría el imaginario del artista o cineasta. Esta concepción tan materialista del neorrealismo se perfiló y evolucionó hasta chocar con una nueva, más cercana al concepto de preexistencia de lo real, defendida en el terreno filosófico por los representantes de la fenomenología. En este modelo, el cineasta se limita a describir los fenómenos existentes oponiéndose a cualquier forma de explicación y de análisis de conceptos preestablecidos. Desde esta perspectiva, el mundo es una realidad existente anterior a cualquier hecho artístico. El propósito del cine es el de descubrir el contacto primitivo con el mundo y ofrecer a los individuos un camino práctico de acceso a las ideas. El principal problema es el de encontrar la forma en la que darle más importancia a la existencia que a la esencia.

Como obras clave de este nuevo neorrealismo podemos destacar dos, ambas dirigidas por Roberto Rossellini: *Paisà* (1946), una crónica sobre el sentimiento de alteridad durante el proceso de la liberación italiana, y *Germania, año zero* (1947), una de las películas que de manera más cruda han definido la corrupción moral de la inmediata posguerra. Las dos películas rompieron con la idea de progresión del clima dramático propio de la narrativa clásica, construyendo así una nueva forma de dosificación de la emoción a partir del concepto revelación. Su preocupación ya no era la de generar un proceso de concienciación social, sino en constatar unos hechos otorgándole al espectador mayor libertad frente a las formas del discurso.³⁸

La microhistoria defendida por Rossellini propone reconstruir el pasado como un presente que sucede en el mismo momento de la visión del filme. La crónica se caracteriza por la fidelidad a los documentos que certifican la existencia de unos hechos y por la anulación de cualquier intencionalidad propia del discurso en beneficio de la inmediatez. Rossellini mostrará en estas películas la tragedia del pueblo italiano haciendo recordar a los espectadores que las guerras no tienen ni héroes ni protagonistas, tan sólo víctimas.

³⁷ BRUNETTA, G.. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983, p. 21.

³⁸ QUINTANA, A., *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad...*

André Bazin, cuyo posicionamiento crítico era muy cercano al de la fenomenología, fue uno de los primeros teóricos en afirmar que la estética del cine italiano, fundamentalmente la de aquellas obras en las que sus directores eran plenamente conscientes de sus medios, no era más que el equivalente de la novela americana. Cuestionó la existencia de un cine que quisiera crear la ilusión de lo real a partir del artificio, contraponiéndolo así a un cine en el que la realidad dejara de ser modificada por la psicología y las exigencias del drama.³⁹ Este modelo se hallaba en la novela americana. El mismo Rossellini reconoció su proximidad con esta narrativa en una entrevista en 1959: “necesito ver a las personas y las cosas de cada lado, debo poder servirme del corte, de la elipsis y del monólogo interior. No para hacer, para entendernos, lo mismo que Joyce, sino aquello que hizo John Dos Passos... La cámara debe seguir insistentemente a los personajes. La angustia deriva de no poder rechazar el ojo implacable del objetivo”.⁴⁰

Por primera vez, *Paisà* abre las puertas de la modernidad del cine italiano al romper los códigos del Modo de Representación Institucional. Conforme se desarrolla la película, la estructura narrativa de los diferentes episodios se abre rompiendo así los recursos de la narración cerrada más común anteriormente. Rossellini ponía en duda la idea de la acumulación dramática de los acontecimientos para introducir una nueva forma de emoción en el relato, en este caso basada en los conceptos de espera y revelación. Los personajes esperan que algo inesperado cambie su existencia, siendo capaz además este acontecimiento de alterar la emoción de todo el episodio. La revelación demostrará de qué modo el sentido de las cosas sólo puede ser descubierto instantáneamente y de forma aleatoria. Desde la perspectiva del espectador, Rossellini empezó a solicitar su participación activa frente al relato cinematográfico.⁴¹

En *Paisà*, Rossellini integra los personajes en un paisaje real estableciendo una relación de contigüidad y reconstruyendo el pasado como si realmente estuviese sucediendo en el presente. Sin embargo, en *Germania anno zero* el protagonista es el propio paisaje de Berlín en ruinas donde la crónica ya no parte de la reconstrucción del pasado, sino de la propia inmediatez del documental. A pesar de esto, Rossellini no puede reflejar ningún tipo de equilibrio entre los personajes y el paisaje, sino más bien

³⁹ BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2018.

⁴⁰ APRÀ, A. *Roberto Rossellini. Il mio metodo*, Venecia, Marsilio, pp. 47-48. 1987.

⁴¹ QUINTANA, A. *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995.

una ruptura. El final de la Segunda Guerra Mundial dio paso a una crisis del sentimiento de humanismo que rompía ciertos vínculos que unían la sociedad. Rossellini afirmó que la película no trata de ser un acto de acusación del pueblo alemán ni tampoco una defensa de sus objetivos, tan sólo la simple constatación de unos hechos. En este caso, el cine quiere observar una realidad y mostrar de qué manera afecta a los personajes.

Germania, anno zero es la película que plantea el fenómeno de la inevidencia, uno de los ejes de la modernidad cinematográfica. En una breve reflexión sobre el concepto de modernidad en el cine, Fabrice Revault d'Allones afirmó que “los vínculos que unían al hombre con el mundo se han roto y ya no es posible encontrar ninguna evidencia. Es imposible capturar el mundo o dejarse capturar por él, ya que este ha dejado de comunicar, ya no existe comunicación entre uno mismo y los otros, entre uno mismo y uno mismo.”⁴²

Durante la película, Rossellini trata de establecer una curiosa relación entre la visión documentalista de la cámara y la mirada subjetiva de un niño, Edmund, incapaz de mostrar cualquier tipo de emoción o sentimiento propios de sus edad. En el seno de una familia con un padre moribundo, un hermano que se niega a reconocer su pasado nazi y una hermana obligada a prostituirse, Edmund es retratado como una víctima de la posguerra donde los fantasmas del pasado todavía no han desaparecido de las ruinas de Berlín. Su trágica vida se mueve constantemente entre la realidad externa de un paisaje moral y las ideas que se vislumbran bajo los efectos de una educación escolar nazi. Esto último lo podemos observar con total claridad en lo que le dice sobre el estado de su padre Enning, un antiguo profesor de Edmund.

3.5 -VITTORIO DE SICA Y EL CINE DE LO COTIDIANO

En la escena final de *I bambini ci guardano* (1944), de Vittorio De Sica, se muestra a un niño desprotegido ante la tragedia de su entorno adulto. En *El limpiabotas* (1946), del mismo director, los niños protagonistas también sufren por culpa de los adultos que han pervertido su inocencia. Entre estas dos películas en el cine de De Sica se observa un importante salto evolutivo al impregnarse del sentimiento de implicación moral propio del Neorrealismo. Su estrategia consiste en observar la vida cotidiana y retratar la tragedia de las personas más humildes a través de la crónica, pero sin llegar a

⁴² REVAULT D'ALLONES, F. *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.

la estética documental para que la sociología no se transformara en política y acabase convirtiéndose en historia.

El limpiabotas relata la historia de dos niños, Pasquale y Giuseppe, que malviven en las calles de Roma limpiando zapatos. Su verdadero sueño es el de ganar dinero para comprarse un flamante caballo blanco, pero con el problema de que para conseguirlo acaban sumidos en un oscuro negocio. Los dos niños acabarán detenidos y trasladados a una prisión, donde se romperá su amistad y sus ilusiones. Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, el guionista, buscan una poética peculiar que transforme la realidad y la ponga en contacto con el mundo idealizado de la infancia.

Tal y como afirma el historiador Roy Armes, lo que buscaba De Sica en esta película no era exponer la realidad de la Italia de 1946. El mundo en el que se mueven los protagonistas parece propio de una temporalidad abstracta, marcado por la imagen idealizada que el propio cineasta posee de la infancia.⁴³ *El limpiabotas* desvela las claves estéticas del cine de nuestro director en cuestión, dominado por una noble inspiración humanista. De Sica no parte de ninguna ideología, sino de una caracterización humana del entorno y alejada de cualquier carácter político. La falta de una consistencia ideológica supone el mayor problema de este cine donde la observación del mundo se limita a un realismo superficial.

Desde una perspectiva marxista, la solidaridad entre los individuos de una misma clase es un elemento fundamental para el progreso social. En la primera escena de *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, podemos ver a un personaje que sale de la masa para comenzar un recorrido individual. Al final de la película, el mismo personaje vuelve a integrarse en la masa aceptando su derrota mientras se siente aislado entre la muchedumbre.

En el momento en el que se rodó *Ladrón de bicicletas* el mito de la solidaridad había adquirido una dimensión utópica y estaba muy alejado de la realidad. No podía existir una cohesión social porque las clases altas seguían viviendo en un mundo donde las miserias derivadas de la guerra no les afectaban en su día a día. Mientras la pequeña burguesía vivía de las ilusiones derivadas del prometido “milagro económico”, la clase obrera trataba de sobrevivir en un panorama gris propio de cualquier posguerra. Los planteamientos éticos que condicionaron la estética neorrealista hicieron que tanto De

⁴³ ARMES, R. *Patterns of realism*, London, Tantivy Press, 1971.

Sica como Zavattini abandonaran el realismo poético de *El limpiabotas*. Prefirieron contemplar la posguerra desde una posición pesimista mostrando su preocupación por un mundo dominado por la miseria moral.

Ladrón de bicicletas relata la vida de Antonio Ricci, un trabajador que se dedica a pegar carteles y para que dicho empleo necesita una bicicleta. El día en el que le roban su medio de transporte tendrá que iniciar junto a su hijo Bruno un recorrido de tres días por Roma. La cámara viaja junto a los protagonistas para detallar mejor la dimensión sociológica del desplazamiento por la miseria. Sin embargo, en esta película no se trata de mostrar geográficamente la Roma de posguerra, sino de convertir el viaje en un recorrido por las instituciones italianas deshumanizadas por la burocracia.

El recurso dramático más utilizado a lo largo de la película es la mirada que Bruno le lanza a su padre para observar cómo reacciona ante los conflictos, una mirada que define la aceptación de la autoridad paterna. En los momentos finales, este juego de miradas provoca que el frustrado trayecto en busca de la bicicleta se convierta en un viaje hacia el reconocimiento mutuo entre el padre y el hijo.⁴⁴

André Bazin considera que *Ladrón de bicicletas* “es uno de los primeros ejemplos de cine puro. No hay actores, no hay historia, no hay puesta en escena, es decir, nos hallamos ante la ilusión estética perfecta de la realidad: no hay cine”. De Sica no buscaba la anulación del cine a partir de la realidad, sino en la transformación del arte cinematográfico en ilusión de realidad.⁴⁵ El marcado realismo de *Ladrón de bicicletas* no fue fruto de la improvisación documental, sino de una cuidada planificación que además contó con un importante presupuesto. En definitiva, la película propone una verdadera visión sociológica de la vida cotidiana.

3.6 -EL CINE ITALIANO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS CINCUENTA

En Italia la década de los cincuenta se inicia con la decisión del gobierno centrista de sentar las bases de una reforma agraria. La sociedad italiana está empezando a recuperarse y a dejar atrás la posguerra, pero las diferencias entre el sur paupérrimo y el norte industrializado siguen siendo significativas. En el ámbito del cine, la década de

⁴⁴ SCHIAFANO, L., *El cine italiano 1945-1995. Crisis y Creación*, Madrid, Acento, 1997 .

⁴⁵ BAZIN, A. *¿Qué es el cine?...*

los cincuenta se caracteriza por la crisis que sufre el género neorrealista derivada del endurecimiento de la censura. Dicha censura tenía como propósito restaurar los valores de la Iglesia Católica y renovar los procedimientos de aproximación a la realidad. A ello habría que sumar el afianzamiento de los géneros comerciales y la imitación de las producciones de Hollywood, que provocarían un notable descenso de los espectadores en las películas neorrealistas.

En 1950 entró en vigor la controvertida e impopular “Ley Andreotti”, orientada a reforzar el modelo cinematográfico industrial y anteponiendo los motivos económicos a los artísticos, frenando así la imagen neorrealista que, desde la perspectiva del gobierno, estaba perjudicando al cine italiano en el extranjero. El propio Andreotti publicó diferentes cartas en la prensa atacando a algunas películas. La más destacada fue la que le dedicó a *Umberto D* (1951), de Vittorio de Sica.

El fracaso electoral de Alcide De Gasperi en 1953 cerró definitivamente la etapa de restauración de la política de posguerra. Aprovechando este periodo de coyuntura de la Democracia Cristiana, en ese mismo año se celebró en Parma el Congreso sobre el Neorrealismo. Conscientes de la crisis que estaba sufriendo la industria cinematográfica italiana, los principales teóricos, críticos y cineastas proyectaron las nuevas líneas maestras que el nuevo neorrealismo debía seguir.

A pesar de esto, todavía había mucho público que seguía convencido del valor del cine autóctono propiciando así el éxito en diversos filmes de carácter popular. Mientras el cine industrial enfocaba sus historias hacia lo inverosímil y extraordinario, directores como De Sica continuaban indagando en la ética y estética neorrealista o, tal y como lo denominó Cesare Zavattini, la “sociología de la cotidianidad.” Algunos directores, como Luchino Visconti o Roberto Rossellini, fueron acusados de traicionar al neorrealismo por aproximarse al realismo de las clases medias y altas, como si estas no formasen también parte de la realidad social. Estos cineastas plantearon un estudio introspectivo del hombre contemporáneo con el objetivo de averiguar las causas de su crisis sentimental y los problemas para implicarse en el mundo moderno.

Los intelectuales italianos comenzaron a establecer teorías sobre un ideal de verdad/realidad. Desde su punto de vista, para desvelar la crisis del neorrealismo había que ahondar en los problemas internos de las personas. Se hizo imprescindible analizar el peso de las estructuras sociales en el individuo y en las relaciones afectivas.

Saturados del neorrealismo y ya liberados del lastre de la posguerra, algunos cineastas optaron por promover otras temáticas y estilos en sus películas. Este proceso evolutivo tuvo lugar en varios países europeos pero, tal y como afirma Joaquim Romaguera, “sólo Italia supo hacer de su “neorrealismo” una marca de prestigio, reconocimiento y calidad, tanto por las historias que expuso como por el estilo que les confirió.”.⁴⁶ Directores como Federico Fellini o Michelangelo Antonioni rodaron importantes obras de transición que supusieron verdaderas rupturas en el Modo de Representación Institucional.

A partir de este momento, en el cine italiano se comienza a construir una nueva visión de la realidad en sintonía con las nuevas concepciones filosóficas que marcan la cultura europea del período: el existencialismo y la fenomenología. Desde estas concepciones filosóficas el sentimiento de angustia interior sustituye al sentimiento exterior de crisis social. La utopía del bienestar social acabaría sumergiendo a la población italiana en un vacío existencial y una profunda crisis moral.

Tal y como hemos podido observar, el neorrealismo estuvo estrechamente ligado a la posguerra. Una vez finalizó, y tras el triunfo de la Democracia Cristiana, podremos determinar diferentes tendencias del mismo: el neorrealismo rosa de Renato Castellani o Luigi Comencini; el neoidealismo de autores como Fellini o Rossellini; el realismo crítico de Luchino Visconti, que consiguió dar una consistencia ideológica al movimiento; y el realismo interior de Michelangelo Antonioni.⁴⁷ Estos autores dejarán su impronta en los nuevos cines de los sesenta y en algunos directores italianos posteriores, como Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci o Francesco Rosi.

La llegada del neorrealismo popular: melodramas y comedias neorrealistas

En los primeros años de la década de los cincuenta, la estética neorrealista se inspiró en dos modelos clásicos de representación para forzar la implicación moral y la complicidad emocional de los espectadores: la comedia y el melodrama. José Enrique Monterde considera que la retórica melodramática se impuso en las películas neorrealistas con signos como el uso del primer plano, los subrayados musicales y en la

⁴⁶ ROMAGUERA, J. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1991, p. 76.

⁴⁷ RIPALDA, M. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini...* p. 88.

definición de la tipología de los personajes.⁴⁸ El melodrama neorrealista se caracterizó por situar en primer término las situaciones melodramáticas y por convertir en un simple decorado exterior los elementos estéticos del neorrealismo.

En estos primeros melodramas del cine italiano se producirá un cambio radical en sus estructuras, aspecto que podremos observar por ejemplo en el cambio de los roles que se le habían atribuido tradicionalmente a la mujer. Mientras que en la tradición clásica el héroe y protagonista era un personaje masculino y la mujer una víctima pasiva incapaz de dirigir su propio destino, en los nuevos melodramas italianos la mujer tendrá un papel activo y podrá imponerse a los obstáculos.

Tal y como afirma Pierre Sorlin, en el neorrealismo popular los espectadores reconocen inmediatamente unas formas de vida similares a las suyas aunque en ocasiones se produzcan ciertos hechos que rompan con la cotidianidad. Existe una tensión continua entre unos personajes que se proponen seguir una forma de vida estándar y que acaban siendo atrapados en una serie insoluble de conflictos.⁴⁹

En el caso de las comedias, tuvo mucha importancia la tradición del humor gráfico. Muchos de los guionistas de estas películas habían sido autores destacados de famosos tebeos. La arquitectura de las comedias se estructuraba a partir de diversas escenas cómicas de trasfondo neorrealista. Estas películas tuvieron una dificultad añadida: encontrar el punto de equilibrio entre el ambiente optimista del género, con final feliz, y los antecedentes de un realismo encerrado en una sociedad pesimista.

Esta transición desde el primer neorrealismo hasta las fórmulas de melodramas y comedias trajo consigo una instrumentalización, en el sentido de que lo neorrealista era sólo la base aparente sobre la que se sustentaban muchos filmes del periodo. No obstante, el nuevo modelo industrial adoptado no consiguió frenar la crisis de la industria cinematográfica italiana, que además tuvo que competir con la aparición de la televisión. Este suceso cambiaría por completo los hábitos de consumo del público y orientó las formas de ocio hacia otros sectores.

⁴⁸ MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia...*

⁴⁹ SORLIN, P. *Comunicación y sociedad...*

4.- EL NEORREALISMO EN ESPAÑA

Por su proximidad geográfica, las relaciones culturales entre Italia y España han sido frecuentes a lo largo del tiempo. En la época que nos ocupa, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta los años cincuenta, ambos países viven momentos diferentes pero con ciertos puntos en común. Mientras que Italia acababa de salir de un régimen totalitario y estaba en plena posguerra, España ya llevaba varios años en la dictadura franquista y parecía querer dejar atrás los difíciles años cuarenta.

De Italia nos llegará fundamentalmente la renovación en el arte de hacer películas. Un nuevo modo de entender el cine que tendrá una importante influencia en numerosas películas de producción españolas. En España, los tintes neorrealistas italianos empiezan a llegar en los años cincuenta, momento en el que, como hemos visto anteriormente, en Italia sufre una transformación y algunos incluso dudan de su pervivencia. Podemos identificar tres acontecimientos esenciales que explican la llegada del cine neorrealista a España:⁵⁰ en primer y segundo lugar debemos señalar la dos semanas de cine Italiano que se celebraron en Madrid, la primera en 1951 y la segunda en 1953. En ambas participaría Cesare Zavattini, considerado en España como una de las figuras clave del neorrealismo y que incluso llegó a colaborar con algunos cineastas como Berlanga; en tercer lugar están las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, que tendrán lugar en mayo de 1954.

Estas conversaciones hicieron evidente la necesidad y el deseo de generar nuevas perspectivas creativas e industriales en el cine español. Los profesionales de diferentes sectores que participaron en las mismas, tras analizar un estado de la cuestión, concluyeron que era posible hacer un cine más crítico y más acorde a la situación del momento y que al mismo tiempo fuese un testimonio de ésta. En conclusión, un cine más comprometido capaz de convivir con otro más folclórico o de temáticas diferentes.

El modo italiano de hacer cine con poca ornamentación, que presentaba la realidad tal y como era, caló profundamente en el espíritu y la ideología de algunos cineastas españoles, como fueron el caso de Juan Anotonio Bardem o Luis García Berlanga. No obstante, la crítica oficialista y más afín al régimen insistía en mostrar esta nueva corriente como ajena a la realidad cultural española. La postura oficial de la

⁵⁰ VELÁZQUEZ, S. *El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años cincuenta*. Universidad de Salamanca, 2012.

España franquista se manifestó a través de un órgano de expresión relevante que se encargaba de conceder unas calificaciones concretas a las películas del momento.

De esta manera, las calificaciones más altas quedaban reservadas para las obras de exaltación patriótica o de tema folclórico, mientras que películas como *Esa pareja feliz*, de Berlanga y Bardem, tuvo que esperar dos años a ser estrenada por una mala calificación oficial. Sólo sería modificada tras el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall*. En el lado opuesto nos encontramos con la película *Surcos* (1951), del director José Antonio Nieves Conde. El estreno de esta película fue un tanto polémico ya que, al declararse de interés general, se financió el 50% de su presupuesto. No hay que olvidar que el director era simpatizante del movimiento falangista. En este contexto se rodaron películas como la ya mencionada *Surcos*, *Muerte de un ciclista* (1955), de Bardem o *El verdugo* (1963), de Berlanga.

A pesar de la dureza del régimen, el alto grado de censura y la aparente falta de libertad de expresión, que impidieron el normal desarrollo del neorrealismo en España, el cine español logró producir algunas de las obras más significativas de nuestra historia. Triunfaron en esta época los dramas costumbristas en los que se trataba de mostrar lo que sucedía de manera cotidiana en una España con muchos problemas sociales, políticos, económicos y culturales.

Del mismo modo que en Italia, el neorrealismo en España desarrolló un conjunto de técnicas y modos de expresión que pretendían mostrar la realidad de la sociedad en el día a día sin artificios. A pesar de todos los condicionantes políticos debido al momento en el que se encontraba la dictadura franquista, se logró crear una escuela y generación de cineastas que contribuyeron en gran medida a enriquecer el patrimonio cultural del país.

4.1 EL CINE REALISTA DURANTE LA GUERRA CIVIL

Si bien es cierto que centraremos más nuestra atención en el periodo franquista de la década de los cincuenta, me resulta interesante destacar un primer movimiento de cine realista que se desarrolló desde el bando republicano durante la Guerra Civil. En la España republicana nació un cine realista bélico que no sólo denunció la agresión fascista, sino que además quería reflejar la resistencia del pueblo español para crear una nueva sociedad desmontando las viejas estructuras sociales. Al margen de las producciones comerciales, surge una escuela documentalista creada por sindicatos y

partidos antifascistas. Algunas de estas productoras fueron Laia Films o Film Popular, y estuvieron dirigidas por importantes cineastas como Luis Buñuel o Rafael Gil.

Paralelamente a este movimiento documental se inicia otro de mayor envergadura, un cine realista pero creado por cineastas extranjeros. Una de las producciones más significativas fue *The Spanish Earth* (1937), de Joris Evans. En este documental al que Ernest Hemingway puso voz, se relata la lucha de los milicianos y los movimientos campesinos. Trató de enlazar la vida cotidiana de las gentes del campo, presentadas en escenas arcaicas y costumbristas, con su compromiso en la guerra contra un enemigo militarizado y profesional. Este tipo de producciones suponían una drástica ruptura con los clásicos esquemas impuestos por Hollywood.

Este intento de crear un movimiento cinematográfico realista respondía al propósito renovador de unos hombres a los que la guerra había enfrentado con una realidad social, económica, cultural y política de su país. Este propósito por renovar la cinematografía nacional contó con el apoyo de las organizaciones sindicales y políticas de la República. Prueba de ello es este pequeño fragmento de un artículo de Rafael Gil publicado en la Revista *Nuevo Cinema*: “Por fortuna, desde principio de la guerra, han sido muy pocos los que se han encerrado en los estudios para realizar films espectaculares, y muchos, por el contrario, los que con la máquina al hombro han recorrido los frentes y la retaguardia para eternizar, en pequeñas películas, la gran emoción actual de España (...) En primer término porque son el medio más eficaz de propaganda de que puede disponer un país en guerra, y en segundo, porque ellas están llamadas a ser la base de todo nuestro futuro movimiento cinematográfico.”⁵¹

El triunfo franquista supuso una regresión en todos los campos de la vida nacional. Al cine se le confió la misión de propagar las consignas políticas y culturales de la nueva España integrada en el panorama nazi y fascista de la época. La cinematografía española se situó al margen de la cultura europea contemporánea y, hasta bien entrados en los años cincuenta, la realidad de la vida nacional estuvo ausente de las pantallas.

⁵¹ GARCÍA SEGUÍ, A., *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo...

4.2 LA CONSTRUCCIÓN DEL APARATO CINEMATOGRAFICO FRANQUISTA EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

Los poderes públicos españoles anteriores a la Guerra Civil nunca habían definido una verdadera política cinematográfica, por lo que el nuevo régimen junto con su voluntad intervencionista iba a instaurarla casi desde cero. Esta nueva política estaría siempre al servicio del sistema de intereses que estructuraba el nuevo régimen y sometía las actividades cinematográficas bajo dos formas de control: la represión y la protección. Se trataba de articular de manera simultánea las medidas coactivas y restrictivas en manos de las promotoras cinematográficas que decidía el régimen. Para conseguirlo se construyó un aparato burocrático en el que participaron ministerios, sindicatos e incluso el Ejército y la Iglesia. Todo ello desembocó en un sistema con todo tipo de corrupciones y clientelismo.⁵²

El mecanismo de control más evidente fue la censura directa. Algunas de las medidas más comunes eran la supervisión de los guiones, la concesión de los permisos de rodaje y la capacidad de decidir si algunas producciones nacionales podían emitirse en el extranjero o no y viceversa. Referente a esto último, la sociedad española tardó en disfrutar el neorrealismo italiano y, cuando lo hizo, no fue con una libertad completa. En España estuvieron ausentes títulos tan importantes como la trilogía de Rossellini, *Ossessione* de Visconti y casi todos los filmes de De Santis, así como *Il sole sorge ancora* de Vergano. En el caso de *Ladrón de bicicletas*, se estrenó con el título modificado y alterando el final para modificar cierto significado de la película.

Junto a estas medidas represivas se encontraban las medidas de protección, que venían a cumplir la vertiente paternalista del régimen. En una orden ministerial de 1939 ya se afirmaba que “es quizá la industria cinematográfica una de las más necesitadas del apoyo tutelar por parte del Estado”, mientras que en un decreto ley de 1946 se declaraba el cine como industria “básica para la economía nacional”.⁵³ Si bien es cierto que existía una creencia generalizada sobre la incapacidad del cine español para desarrollarse por sí mismo, el franquismo se aprovechó de esta situación para tener gran poder de decisión en la producción de las películas. La pieza maestra de este sistema de protección fue la concesión de licencias de doblaje a cambio de la producción del cine nacional.

⁵² GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ, J., RIAMBAU, E., TORRERO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.

⁵³ *Ibid.* p. 196.

Por unos motivos u otros, lo que es cierto es que el cine español apareció en esta época distanciado de una realidad tan evidente como la de la posguerra. Esta imagen tópica y falsa del país se consiguió a través de la selección sesgada en el patrimonio literario nacional y la reafirmación de los estereotipos regionales y de unos supuestos valores raciales y religiosos. Teniendo en consideración todo lo anterior, en el cine español de los años cuarenta predominó lo ideológico sobre lo político. No faltaron las apologías de raza, patria, caudillaje o tradición religiosa, es decir, de aquellos valores que constituían los pilares básicos del franquismo.

4.3 -CONTINUISMO Y DISIDENCIA EN LOS AÑOS CINCUENTA

En el cine español de los años cincuenta encontramos diversos géneros en los que se produjo una invasión y contagio de unos a otros. Esta situación contribuyó, por una parte, a enriquecer y ampliar las capacidades de los cineastas, y por otra, a dificultar cualquier intento de categorizar a la hora de abordar desde una visión panorámica la producción de la década. Es preciso por tanto señalar que existió una producción continuista u oficial y una disidencia que guardará más relación con el neorrealismo italiano a la que nosotros prestaremos más atención. Para atender a esta última vertiente habrá que tener en consideración las trayectorias de cineastas como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o Fernando Fernán-Gómez.

Lo que consideramos como disidencia cinematográfica fue el deseo de renovación en los años cincuenta con especial incidencia en las actividades culturales cinematográficas. En la mayoría de los casos, esta voluntad de cambio tenía una motivación de carácter político, como los casos de Bardem o Ricardo Muñoz Suay, vinculados al PCE; en otros casos, como Luis García Berlanga, nunca mostraron ninguna adscripción política, pero formaron parte de lo que denominaron “compañeros de viaje” y que también ejercieron de un modo u otro cierta resistencia antifranquista. No obstante, además de estas motivaciones políticas, también podemos hablar de aspectos estrictamente cinematográficos, como el impacto que provocó el neorrealismo italiano, o la tradición del pensamiento español denominado como “regeneracionismo”, que tanta importancia había tenido en la generación del 98.

Fueron dos las procedencias de los protagonistas de esta disidencia, las universidades y el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas),

fundado en 1947. A ello se sumó el relanzamiento de la actividad cultural universitaria, que dio lugar al fenómeno del cineclubismo con centros importantes en ciudades como Zaragoza o Salamanca. Las diferentes plataformas de la disidencia cinematográfica tuvo acontecimientos destacados ya mencionados anteriormente, como las dos semanas de Cine Italiano que se celebraron en Madrid en 1951 y 1953, y las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en 1955, en las que profundizaremos posteriormente.

El neorrealismo impregnará diversas tendencias del cine español de los cincuenta, aunque en algunos casos sólo fue una adecuación a la moda, como los cineastas Rafael Gil o Sáenz de Heredia. Pero ni siquiera en los casos que más se aproximaron al neorrealismo, como Bardem, Berlanga o Nieves Conde, es correcto hablar de “neorrealismo español”, ya que el contexto histórico era muy diferente. Conscientes de la imposibilidad de una imitación directa, el neorrealismo se convirtió en un punto de referencia para todos estos disidentes cinematográficos españoles. En definitiva, vieron en él un método para aproximarse a la realidad española y superar las deficiencias de una industria cinematográfica anticuada y decadente. Se trataba de poder hacer un cine diferente al oficial con una idea general de cambio de la temática y la estética de la industria cinematográfica.

Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca

La culminación de esta cultura cinematográfica disidente llegaría con las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. Fueron organizadas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 por el cineclub del SEU de Salamanca, dirigidas por Basilio Martín Patino y con el apoyo y soporte de la revista *Objetivo*. El listado de participantes fue muy amplio y variado. Incluía desde militantes clandestinos del PCE hasta falangistas no acomodados al franquismo, pasando por diversos sectores católicos o incluso por hombres ligados al régimen. La realidad es que resultó todo un éxito el poder reunir cineastas oficialistas como Sáenz de Heredia, heterodoxos como Bardem, militares del régimen como García Escudero, comunistas significativos como Muñoz Suay o incluso a algunos jóvenes todavía desconocidos como Carlos Saura. El diseño que cobró forma estuvo inspirado en el Congreso Neorrealista de Parma celebrado en 1953 en el que jugó un papel fundamental Cesare Zavattini. Con esta perspectiva como referencia empieza a

fraguarse una convocatoria que quería ser pluralista y que buscó la confluencia de todos los sectores inquietos y preocupados por la situación del cine español.

Prueba de ello fue la redacción del llamamiento destinado a convocar las jornadas: “El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad (...) el cine español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana”. Este llamamiento, que en un principio estuvo firmado por Muñoz Suay y Eduardo Ducay, no estuvo exento de polémica. Publicado en plataformas como *Objetivo* (nº5 de mayo de 1955), *Índice* (nº78) o en el primer número de *Cinema Universitario* (enero-marzo 1955), en cuanto llegó a las manos de Jorge Jordana Fuentes, Jefe Nacional del Seu, decidió eliminar de la firma a Muñoz Suay y sustituirlo por Manuel Rabanal Taylor, Jefe del Servicio Nacional del Cine del SEU.⁵⁴

El esfuerzo programático general estaba dirigido a delimitar las fronteras de un cine con ideología y función social, así como la de establecer una cinematografía que mantuviese una estrecha relación con la realidad del país. En definitiva, perfilar un realismo que sacrificase si fuese preciso lo artístico y lo estético a la consecución de esa realidad. En el lado opuesto, figuras como Emilio Salcedo denunciaban un neorrealismo “amargo, falso y cruel”, para posteriormente lamentar que *Bienvenido Mister Marshall* hubiese traspasado las fronteras nacionales.⁵⁵ No obstante, estas divergencias no tardaron en ser olvidadas y los debates tendrían una voluntad política muy diferente, más cercanos al neorrealismo italiano y a esos deseos de superación a través del realismo crítico.

Las propuestas más concretas y determinantes afectaron a dos reivindicaciones fundamentales: un código de censura que especificase las materias prohibidas y la modernización del sistema de protección. La voluntad de cambio que se mostró en las Conversaciones de Salamanca coincidió así con la dinámica de los sectores más jóvenes e inconformistas de la sociedad española del momento.

⁵⁴ FERNANDEZ HEREDERO, C. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

⁵⁵ PÉREZ MINERO C, Y PÉREZ MERINERO, D. *Cine español, una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama, 1976.

A pesar de que desde diversos sectores se ha tratado de menospreciar su impacto, lo cierto es que el encuentro salmantino tuvo ciertas consecuencias que no se deben ignorar. A la fuerte repercusión nacional hay que sumar un movimiento de resistencia cultural y oposición política que tendrá mucho calado en los jóvenes universitarios. Fruto de estos pequeños movimientos reaccionarios, en los que las Conversaciones de Salamanca pudieron ser el embrión, el Estado Franquista tomaría medidas con dureza, como la prohibición del proyectado del primer Congreso Nacional Universitario de Escritores Jóvenes en 1956, el cierre de la revista *Objetivo* e incluso el encarcelamiento de Juan Antonio Bardem durante el rodaje de *Calle Mayor* (1956).

Sin embargo, dos propuestas recogidas en las conclusiones de este encuentro no tardarían en concretarse: en julio de 1955 la administración ya puso en marcha la denominada “cuota de distribución”, y en 1957 se crea el Registro Oficial de Cine-Clubs, comenzando así el proceso para la constitución de una Federación Nacional. Esto también impulsara el desarrollo del debate teórico, ejemplificado con la aparición de *Cinema Universitario* como plataforma para apoyar las Conversaciones y de *Film Ideal* en 1956 como instrumento de la rama católica presente en Salamanca.

La realidad es que los análisis que se han elaborado desde entonces, sobre todo aquellos que se han hecho desde una perspectiva regeneradora, han alimentado el debate sobre la función social del cine español a partir de este momento. Esta realidad fue mucho más allá cuando García Escudero regrese a la Dirección General de Cinematografía en 1962 y asuma las dos grandes reivindicaciones fundamentales: la elaboración de un código de censura y la reorientación del sistema proteccionista. En consonancia, la misma perspectiva subyace bajo el impulso crítico y renovador del Nuevo Cine Español (NCE) a comienzos de la década siguiente, que será una corriente que se desarrollará al amparo de la administración cuando ésta cambie de rumbo y asuma las tesis de las Conversaciones de Salamanca.⁵⁶

El revulsivo de Salamanca apareció como un episodio insólito de largo alcance que actuó como punto de partida de la resistencia cultural y democrática frente a las

⁵⁶ PÉREZ PERUCHA, J., “El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje”. Publicado en: *Tiempos del cine español*. San Sebastián, Ed. del Ayuntamiento de San Sebastián, 1990. Citado en: FERNANDEZ HEREDERO, C. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961...*

“muñecas pintadas” de la dictadura. Desde esta perspectiva lo podemos considerar como un elemento clave para la evolución socio-política y cultural del país.

4.4 -LA LLEGADA DEL NEORREALISMO A ESPAÑA

El panorama político mundial que nos encontramos después de la Segunda Guerra Mundial es el de la Guerra Fría. En España supuso, a partir de la década de los cincuenta, la consolidación del régimen franquista y el fin del aislamiento impuesto por los aliados. Con el fin del aislamiento político también se dio paso al fin del aislamiento cultural, prueba de ellos será la celebración en 1951 de la Primera Semana de Cine Italiano. No obstante, por imperativos políticos no se proyectaron algunas de las películas más representativas del movimiento, como *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Alemania, año cero* o *Caccia tragica*.

Además de estas razones políticas, es muy probable que desde Italia también influyesen motivos económicos e industriales. La crisis que sufrió el neorrealismo en la década de los cincuenta provocó que la industria cinematográfica fuese hostil hacia el movimiento y fuesen al mismo tiempo reacios a exportar estas películas al extranjero. La falta de inversión hacia este tipo de películas la justificaron con razones comerciales: una escasa recaudación y audiencia y el desprestigio que suponía para el país mostrar una versión tan decadente de la sociedad italiana.

La ausencia de películas tan relevantes como las mencionadas anteriormente ofrecieron una versión del neorrealismo notablemente edulcorada, sobrevalorando sus méritos formales y relegando a un segundo plano sus verdaderos postulados esenciales, como su compromiso cívico, moral, cultural e incluso político. La realidad era que el cine neorrealista italiano suponía en aquella época una auténtica revolución: “el rechazo impuesto por la industria del espectáculo de Hollywood y el nacimiento de un cine nacional que reflejaba la realidad del país y cuestionaba el modelo de sociedad impuesto por la burguesía conservadora apoyada por el fascismo.”⁵⁷

La situación en España a principios de los años cincuenta era muy diferente de la de Italia a mitad de los cuarenta. En nuestro país el franquismo se consolida a partir de

⁵⁷ GARCÍA SEGUÍ, A. . *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983, p. 55.

1951, momento en el que se abandonan los sueños de la autarquía, se liberalizan las intervenciones en el proceso productivo y se inicia la expansión industrial. En definitiva, el neorrealismo llega a España cuando el país se está recuperando económicamente de la posguerra.

Será precisamente cuando la sociedad española inicie sus primeros pasos en el camino del desarrollo industrial cuando se afiance el movimiento literario realista y el realismo social. Sin embargo, a diferencia de lo que sí sucederá en Italia, en España no aparecen los debates sobre las diferencias entre la España del norte, industrializada, y la del sur, rural. Tampoco se mencionarán las culturas de lengua no castellana. Serán temas tabú para el franquismo y objetos de censura. El movimiento reaccionario de los intelectuales contra la cultura oficial difícilmente podía llegar a las clases campesinas y obreras. El intento de construir un movimiento realista se inspirará más en antecedentes culturales, como el sainete o la picaresca, que en la realidad nacional, momento en el cual el campo se estaba despoblando por un gran movimiento migratorio hacia las grandes ciudades.

En este contexto interior el neorrealismo llega a España produciéndose una curiosa situación: por un lado, la asimilación por parte de los estamentos oficiales de la cinematografía española; por otro, por parte de los hombres de cine progresistas y la creación así de un cine español de denuncia, un cine realista español.

Primeros contactos entre España e Italia

Tal y como podemos observar, el neorrealismo italiano conectará en España con la cultura del realismo y con la cultura de la disidencia, enfrentada a la pobreza y la falsedad del arte oficial. No obstante, dentro de esta encrucijada, en España no se tratará de romper con el régimen, al menos en un principio. Más bien se tratará de buscar y ensanchar los espacios públicos de la disidencia. A pesar de que ciertos sectores pensaron que la influencia del neorrealismo italiano podría haber sido mayor hasta el punto de debilitar al régimen, lo cierto es que a principio de los cincuenta era muy poco conocido por los cineastas españoles.

Como punto de partida de estos contactos directos debemos tener en cuenta las dos Semanas de Cine Italiano en 1951 y 1953. En ellas se visualizarán películas con la

presencia de importantes personas de este movimiento como Vittorio de Sica, Luigi Zampa y sobre todo Cesare Zavattini. De estos encuentros nacerá la profunda admiración por las producciones italianas por parte del brote regeneracionista de las primeras generaciones del IIEC: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay etc. Muestra de ello son estas palabras de Muñoz Suay en relación a la visita que hizo Zavattini por España.

“En julio de 1954, Zavattini llega a Madrid, con el propósito de descubrir España. Ello tranquiliza a Berlanga y me entusiasma a mí, por lo que puede representar el proyecto de visión de conjunto de nuestra tierra. El viaje lo iniciamos el 31 de julio y lo finalizamos el 23 de agosto. Recorrimos una gran parte de España. Zavattini me asombraba por su capacidad de recreación, de invención dentro de la realidad descubierta. Aquel viaje se transformaba para mí en viaje iniciático. Mi visión, en exceso politizada, no siempre lograba ahondar en el paisaje humano y recóndito, en el paisaje aparentemente esquematizado de la España profunda.”⁵⁸

El prestigio de Zavattini como figura clave del neorrealismo, los ecos de su presencia en España y las numerosas veces que lo tuvieron en cuenta en páginas de *Objetivo* y de *Cinema Universitario*, lo convirtieron en una referencia para los esfuerzos regeneracionistas durante la primera mitad de la década de los cincuenta. No obstante, su sonora ausencia en las Conversaciones de Salamanca, en las que sí estuvo el comunista Guido Aristarco, así como la falta de horizontes que se vislumbraba en la evolución del neorrealismo, señalaban la necesidad de reorientar la búsqueda creativa y teórica en la que se encontraba inmerso el cine española de la disidencia.

Esta evolución que apuntaba hacia la segunda mitad de los años cincuenta permite analizar lo que José Enrique Monterde ha denominado un progresivo “cambio de paradigma” en la órbita de influencias: desde el realismo humanista zavattiniano hacia las tesis de “realismo crítico” auspiciadas por Aristarco. Esta evolución afectó en mayor medida al sector de la crítica y de los profesionales que se ubicaban más a la izquierda, así como a las nuevas generaciones que preparaban desde el IIEC el nacimiento del Nuevo Cine Español (NCE).⁵⁹

⁵⁸ MUÑOZ SUAY, R. *Za e la Spagna*. Documento digitalizado y consultado en: [Za e la Spagna / Ricardo Muñoz Suay | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Za e la Spagna / Ricardo Muñoz Suay | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

⁵⁹ MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia...*

No obstante, antes de llegar a esta coyuntura nos encontraremos con un elemento que delimitará la expansión del neorrealismo en España, la falta de libertad. En este contexto, exponer la realidad tal y como era se antojaba como algo complejo, donde el análisis de la problemática social será sustituido por una edulcoración sentimental. Desde el punto de vista de José Enrique Monterde, la negación oficial de la realidad y la censura de cualquier testimonio social impidieron la implicación de las imágenes “en una realidad hecha filmicamente contigua y por lo tanto en una directriz tendente a llenar la distancia referencial.”⁶⁰

4.5 -LA LARGA SOMBRA DEL NEORREALISMO

La influencia del neorrealismo no será recibida con la misma complacencia ni desde la misma perspectiva por todos los sectores de la industria cinematográfica. Será sometido a un debate sobre la “españolidad” de sus efectos y consecuencias y acusado de “mimetismo extranjerizante” y con el rechazo de su “negatividad” por parte de la crítica oficial.⁶¹

A la derecha del espectro aparece una corriente, todavía sin formalizar y tampoco homogénea, que busca la “españolización” del neorrealismo. Dentro de esta corriente encontramos núcleos falangistas que, por ejemplo, están detrás de *Surcos* (1951) o sectores confesionales interesados en reivindicar la autonomía del neorrealismo para desactivar la función ideológica y social de éste. En la vertiente de la izquierda se agrupa la crítica y plataformas que defendían el espíritu tradicional del neorrealismo, como *Objetivo* y *Cinema Universitario*, como herramientas para redefinir el carácter nacional de las producciones y para volver a conectar con las tradiciones realistas del arte español.

Esta última tendencia es deudora de la cultura de la disidencia de la que hemos hablado con anterioridad. Será una cultura impulsada en gran parte por los hijos de la misma burguesía que se había incorporado al bloque dominante tras el auge del fascismo en los años treinta, pero que ahora buscaban distanciarse de este régimen. Estos sectores tratarán de establecer nexos de unión entre lo más vivo de la cultura

⁶⁰ *Ibid*

⁶¹ CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 1983.

republicana y los esfuerzos regeneradores empeñados en abrirse camino tras el fracaso de la autarquía.

Periodización del neorrealismo en España

La siguiente periodización tiene como objetivo establecer una visión coherente de la influencia del neorrealismo en España, así como la evolución a nivel interior que se produjo. Como autor de la misma, José Enrique Monterde distingue en ella tres bloques que no deben entenderse en términos exclusivamente temporales:⁶²

1) El neorrealismo como moda

Sin contar todavía con un ideario programático, los títulos susceptibles de ser incluidos aquí toman del neorrealismo su exterioridad formalista como pretexto para narrar historias cuya construcción y sentido nada tienen que ver con la verdadera identidad neorrealista. Son películas que se mantienen leales a los esquemas dramáticos y morales de la tradición conservadora, pero lejos del empeño intelectual y vital propio del neorrealismo.

El cuerpo central de este bloque se puede definir como una forma autárquica de neorrealismo formalista y que se desarrolla entre 1950 y 1953. Aquí podremos encontrar títulos de cine negro como *Apartado de correos 1001*, de Julio Salvador, obras de tendencia religiosa como *La guerra de Dios*, de Rafael Gil, y comedias como *El último caballo*, de Edgar Neville y protagonizada por Fernando Fernán Gómez. Será en este momento en el que tendrá lugar lo que Pérez Perucha ha denominado “la fructífera confluencia que se produce entre el sainete español y el neorrealismo italiano, cruce consumado por mamporrera mediación de Luis G. Berlanga, conformando así una muy específica y personal región de la corriente neorrealista.”⁶³ El camino en cuestión encontrará su definitiva cristalización en las imágenes de *Esa pareja feliz*, título que podemos considerar como fundacional del modelo regeneracionista.

⁶² MONTERDE, J. E., *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Tesis doctoral, Barcelona, 1992. Citado en: FERNANDEZ HEREDERO, C. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961...*

⁶³ PÉREZ PERUCHA, J. *El cine de José Isbert*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, p. 78.

Fuera de estos cauces más genéricos, el primer título de este bloque corresponde a la adaptación que Ignacio F. Iquino que realiza en 1950 sobre la pieza homónima de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*. Las pinceladas realistas que trascienden a la película, la vida cotidiana de personajes modestos en medio de una cierta amargura, hicieron que la película recibiera un rechazo frontal por parte de la crítica oficialista.

Pero sin duda alguna, una de las películas más relevantes del principio de la década, y probablemente también de todo lo que podemos considerar como realismo español, será *Surcos*. Dada su importancia es preciso analizarla detalladamente.

- **Surcos (1951)**, de José Antonio Nieves Conde:

Surcos, considerada por muchos la primera película del neorrealismo en España, retrató la realidad del éxodo rural y la marginación suburbial, aspectos muy incómodos para el régimen franquista. El mismo Nieves Conde llegaría a afirmar en la revista *Ateneo* que “el cine español del momento vive con arreglo a viejos tópicos y sólo ve las cosas tal y como deben verse y no tal y como son”. Si queremos ser algo es preciso ver la realidad tal y como es, por amarga que sea”.⁶⁴ De este modo, mostraba su decepción con el régimen dando pie a una renovada generación de jóvenes cineastas, como Bardem y Berlanga, quienes reclamarán en las Conversaciones de Salamanca propuestas en las que el realismo debía ser el referente de un cine que hasta ese momento se había mostrado vacío y oficialista. Fue la manera en la que mostraron su voluntad de renovar el cine español y y acercarlo a la realidad que vivía el país.

Su propuesta se cimenta en la ambivalencia de una curiosa ambigüedad: siendo posiblemente la película más cercana a la dimensión realista, sus imágenes alcanzaron esta posición tomando como referencias creativas otras muy diferentes a las del neorrealismo y sobre una base ideológica completamente opuesta a la de este movimiento. Esta ambigüedad también dará lugar a la dualidad con la que será recibida por parte del Estado.

La historia y los fotogramas de *Surcos* tienen su origen en un territorio cultural de raíces falangistas. Basada en un argumento académico de Eugenio Montes, cronista del *ABC* en la Italia fascista, descansa luego sobre un guión escrito por Natividad Zaro y

⁶⁴ GARCÍA ESCUDERO, José María (1954). “Cine”. *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 57: 8-9. Citado en: VELÁZQUEZ, S. *El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español...*

Gonzalo Torrente Ballester. Su director, Nieves Conde, será en sus inicios ayudante de Rafael Gil y también se postulaba ideológicamente en el lado falangista. Tanto Nieves Conde como Torrente Ballester negaron en reiteradas ocasiones haber tenido en cuenta el modelo italiano para la construcción de la película puesto que todavía lo desconocían. Sin embargo, reconocieron como modelos cercanos las obras de Pío Baroja o Cervantes y, a nivel cinematográfico, la película *La aldea maldita* (1930), de Florian Rey.

La realidad es que esta última referencia puede tener su significado. *Surcos* nace como una reflexión sobre el problema del éxodo campesino, una situación compleja para mucha población en aquella época. La historia sigue el camino de una familia rural que llega a Madrid para intentar ganarse la vida, pero lo que encontrarán será un paisaje desolador: las burlas de los ciudadanos, la precariedad de la venta ambulante, los problemas para encontrar trabajo, la tentación de la prostitución... En definitiva, la inmersión en un mundo hostil y en una escala de valores donde la supervivencia está condicionada a la quiebra de la integridad moral y personal.

Desde esta perspectiva, *Surcos* se convierte en el ejemplo del discurso conservador sobre el antagonismo entre la idealización incontaminada del mundo rural y la satanización materialista de la civilización urbana. Se trataba de una línea de pensamiento acorde con el ideario falangista y afín a los valores de la España agraria, vencedora de la guerra civil e interesada en identificar el progreso con todo tipo de perversiones. Así pues, en este contexto aparecerá una ideologización teórica que ofrecerá soporte a la reacción frente al germen de un desarrollo proletario que se contemplaba como una amenaza.

La singularidad de la película consiste en que sus imágenes consiguen retratar la realidad ambiental sobre la cual edifica su discurso ideológico. No se trata solamente de que fue la primera película que abordaba por primera vez, de manera dramática y explícita, temas tan controvertidos como el enfrentamiento campo-ciudad, la desintegración familiar o la prostitución, sino de la dimensión y el tratamiento que adquieren en el film: elementos de una realidad social operativa y contemporánea en medio de un paisaje urbano. Esta situación ambiental y temática llevará además incorporada una construcción igualmente realista de los personajes y sus motivaciones, así como de la evolución del relato y de las situaciones que lo articulan.

El mayor valor de la película residirá en su valiente retrato de ese universo y en la forma intensa, afín a la novela realista española, bajo la que todo ello se inserta en las imágenes. La ruptura con el mundo referencial, que hasta entonces había sido habitual en el cine español, provocará una agria polémica que empezará por el rechazo de los sectores católicos y confesionales, que acusarán al film de la negatividad y la crudeza de las imágenes que ya habían sido rechazadas por ellos mismos anteriormente en películas italianas. Estas fuertes críticas serán contrarrestadas por José María García Escudero con los sectores falangistas como principales aliados, que se encargarán de defender la película a ultranza.

En la prensa de la época también se recogieron ciertas críticas, aunque en casos como este no tan agresivas:

“Por tres virtudes campea la película “Surcos”, estrenada ayer tarde en el Palacio de la Prensa: por dirección, interpretación y coloquios. Flaquea por el argumento. Mejor dicho, por el manejo inventivo del argumento. Cierto que, dentro de la narrativa española, de tan sabrosos frutos, el tema es un buen tema, elemental, y abierto al sortilegio del mejor neorrealismo filmico, aunque este neorrealismo, feliz por lo común, en el curso de la cinta, se entretiene demasiado sorteando una teoría anecdótica fatalista que no brota espontáneamente, como acento humano, sino que se amontona por la caprichosa tiranía de los guionistas, en este caso la señorita Zaro y el Sr. Torrente ballester (...) A estas horas, el repulsivo personaje proseguirá ejerciendo su sucia y torva industria. Por una vez si quiera, el “cine” no culmina como “cine” y sí, claro está, como la vida, que se apunta tan diestro regate contra el tópico.”⁶⁵

Desde este momento, *Surcos* se convertirá en el síntoma de las contradicciones que existían, dentro del aparato ideológico estatal, entre algunos sectores del franquismo y los núcleos de obediencia eclesiástica. Mientras la Iglesia no dudó en calificar al film como altamente peligroso, el Estado le concedió la calificación de “Interés Nacional” gracias al impulso que le otorgó el propio García Escudero desde la Dirección General

⁶⁵ Periódico *ABC* del martes 13 de noviembre de 1951, página 33. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19511113-33.html> [Consultado el 26/05/2022]

de Cinematografía. Años después la llegaría a calificar como “la primera piedra en el charco de una conciencia nacional farisaica”.⁶⁶

En definitiva, *Surcos* fue una especie de nueva versión de la ya mencionada *La aldea maldita*, puesta al día y tanto o más reaccionaria que ésta. Su filiación neorrealista se debió en gran parte a que fue rodada en las calles madrileñas, mostrando lugares como el Rastro, las actividades del mercado negro o la prostitución en los lugares más marginales. Se omitió toda referencia socio-económica como causa del problema migratorio, pero el exceso de estas liberalidades neorrealistas provocaron ciertos escándalos en los círculos oficiales que causaron la destitución de García Escudero de la Dirección General de Cinematografía, lo que también hizo que el camino cinematográfico emprendido por Nieves Conde se frenase bruscamente.

2) El neorrealismo como modelo regeneracionista

La necesidad de traspasar las apariencias neorrealistas y de abordar la realidad del país, serán impulsos que van a confluir con la voluntad, ahora ya plenamente consciente y teórica, de construir un modelo de referencia para la regeneración del cine español en paralelo con el proyecto político que se opone a la dictadura. Esta encrucijada generará un grupo de películas, entre 1953 y 1961 aproximadamente, con los jóvenes cineastas del IIEC como principales valedores junto con algunas revistas culturales como *Objetivo* y *Cinema Universitario*, con las Conversaciones de Salamanca como telón de fondo. Dentro del terreno teórico el mayor impulso provendrá de Ricardo Muñoz Suay, que actuará como ideólogo de mayor peso denunciando la disociación que vive el cine español respecto a su propio tiempo y mientras que reivindicará la necesidad de volver a conectar con las tradiciones realistas del arte español.

Las primeras manifestaciones en pantalla de esta orientación llegarán con *Esa pareja feliz* (1951) y *Bienvenido, Mister Marshall* (1953). Estos dos títulos insertarán ya en sus imágenes la voluntad de distanciarse de los modelos anteriores: la parodia con la que se abre la primera sobre el cine histórico de la autarquía y la relación esquivada de la

⁶⁶ GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura. Diario de un director general*. Madrid, Planeta, 1978.

segunda con los moldes del cine folclórico. Podemos considerar a los dos como títulos fundacionales de esta renovación.

Si bien es cierto que esta corriente regeneracionista tendrá sus propias divisiones internas, las críticas que recibieron estas películas fueron buenas desde sus inicios y no levantaron tanta polémica como sí lo hizo *Surcos*. En el caso de *Esa pareja feliz* podemos destacar la siguiente:

“Esa pareja feliz” tiene fisonomía propia, frescura propia, estilo propio; es un “hijo” con personalidad. Personalidad inusitada en una criatura tan joven. Y por eso sencillamente admirable. Lo que hace falta ahora es que “Esa pareja feliz” se estrene bien (...), por esta vez no hace falta acogerse a consideraciones de tipo sentimental. Sobre todo que la gente vaya a verla, en la seguridad no sólo de que tiene asegurado su cupo de diversión, sino también un suplemento final de satisfacción al comprobar que el “cine” nuestro ha acertado una vez más. Y ésta, en la diana difícilísima del humor. Una diana que solamente los tiradores tan intrépidos y seguros de sí mismos como Berlanga y Bardem podían encarar”.⁶⁷

En el caso de *Bienvenido, Mister Marshall*, también podemos encontrar buenas críticas en prensa de la época como *ABC*, como podemos ver a continuación:

“La burla y la ironía, el rango satírico de “Bienvenido, Mister Marshall”, sin una sola concesión a la gracia fácil y chabacana, componen otro de sus principales méritos. Es realista y poética al mismo tiempo, tiene dimensión de vida y de sueño... Y su final entraña una lección de sencillez, de humanidad y ternura. Nos reconcilia con el cine español del que estuvimos apartados y distanciados por el mal gusto, la pandereta barata y, en definitiva, la falta de talento e imaginación”. El director de cine Maurice Cloche afirmó que: “Es sensacional. Tiene un poco de humor francés, un poco de realismo italiano y mucho de personalidad española.”⁶⁸

A partir de este momento, el discurso filmico del regeneracionismo discurrirá por dos vertientes opuestas pero paralelas. Por un lado, una vena populista que

⁶⁷ Periódico *ABC* del 12 de julio de 1952. *A propósito del cine español*, página 10. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19520712-10.html> [Consultado el 26/05/2022].

⁶⁸ Periódico *ABC* del 12 de abril de 1953. *El genio dormía*, página 7. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19530412-7.htmlABC>. [Consultado el 26/05/2022].

permanece próxima a las coordenadas del humor que se ramifica posteriormente por el campo del humor negro y del esperpento (Berlanga, Fernán-Gómez o Ferrari); por otro, una opción metafórica que elige el territorio del drama (Bardem), origen de una amplia corriente que dará lugar a una producción ideológica y reflexiva de la transición política hacia la democracia.

En este nuevo contexto ya no se tratará de la dicotomía entre los signos exteriores de la práctica neorrealista y las posiciones conservadoras de los cineastas que se acercan a ella durante la fase anterior. En este momento tendrá lugar un choque más estridente entre el posicionamiento ideológico y ético de estos nuevos creadores y el desvanecimiento de las apariencias neorrealistas. En el seno de esta tensión productiva se inscribirá el desarrollo filmico del regeneracionismo con Bardem y Berlanga a la cabeza. Por vez primera se empezarán a abrir las puertas al cine español al reconocimiento internacional.

3) El neorrealismo como modelo a superar

Tal y como podríamos anticipar adentrándonos en la rama humorística y populista del regeneracionismo, los caminos del humor negro, de la aproximación distorsionada y esperpéntica hacia la realidad, son los primeros en buscar una vía para la superación del neorrealismo. Esta alternativa surgirá ante la imposibilidad de reflejar con métodos directos los problemas reales, recurriendo a la deformación de las tipologías. Se trató de una propuesta que formuló, aunque todavía sin desarrollo teórico, la búsqueda de una estética diferente y de una clara autonomía expresiva frente a la herencia neorrealista.

Por este camino que comienza a finales de los años cincuenta discurren películas de directores como Ferreri o Berlanga, pero sin duda la más representativa será *Los golfos* (1959), de Carlos Saura. Esta película actuará como eslabón entre el modelo regeneracionista y el ensayo de superación neorrealista por la vía del realismo crítico que desemboca en las aguas del NCE. A nivel cinematográfico, la película supone el inicio de una corriente exitosa en años posteriores como será el cine quinquí. *Los Golfos* mostrará la cara más oculta y amarga de las grandes ciudades, protagonizada por unos adolescentes que actuarán como unos auténticos delincuentes callejeros.

Si bien es cierto que por su temática y producción fue una película que suscitó ciertas críticas, la realidad es que artísticamente estuvo bien reconocida. Prueba de ello es este testimonio tras su estreno en los cines Paz en 1962:

“La crítica fue severa con ella, quizá demasiado, ya que los autores y todos los intérpretes, o, si no, casi todos, eran debutantes. La película resultaba cine bastante trasnochado, y hoy, dos años para un producto del séptimo arte es no poco tiempo. Las influencias del neorrealismo italiano que existen en “Los golfos” son incontestables, a tal punto, que podrían llamarse mimetismo. Están disfrazas, o tratan de estarlo, con un intento de adaptación al ambiente de ciertas esferas de la población de nuestras grandes ciudades. El tipo de maletilla, aspirante a matador de novillos, es la representación más concretamente nacional en el desfile de los personajes”.⁶⁹

Este nuevo empeño reformista corresponderá ya a un segmento histórico posterior, alimentado mayoritariamente de las nuevas generaciones que salen del IIEC y sostenido en lo teórico por las formulaciones de plataformas como *Nuestro cine*, decisiva para el despliegue del NCE. A partir de este momento se partirá de la denuncia del neorrealismo como una representación idealista de la pobreza. Lo que se buscaba era un cine en el que ya no bastaba la simple constatación inmediata, sino que debía ser más profundamente crítico, analizando la realidad y no mostrándola en su estado bruto.

Con la búsqueda de esta superación, el cine español de la disidencia emprende la primera aproximación hacia el horizonte de la modernidad. Será un largo camino que se ramificará bajo la larga sombra del neorrealismo y que dejó dos constataciones complementarias:⁷⁰

Por un lado, la imposibilidad de un neorrealismo español. La carencia de la libertad política, la falta de referencias actualizadas del movimiento italiano y el desfase histórico con la evolución contemporánea de éste serán las barreras que lo impedirán; por otro, la influencia y los ecos del neorrealismo se harán sentir bajo las imágenes de casi todas las propuestas renovadoras o ideológicamente conscientes que pueden inventariarse durante esa etapa. Su reflejo se produce en un momento histórico en el que el país está deseoso por romper su aislamiento.

⁶⁹ Periódico *ABC* del 17 de julio de 1962, páginas 53 y 54. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19620717-54.html> [Consultado el 27/05/2022].

⁷⁰ FERNANDEZ HEREDERO, C. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961...*

4.6 -LA DECADENCIA DEL NEORREALISMO

El cine español cumplió puntualmente la función que le había asignado la autoridad competente del momento. Las cámaras salieron del ambiente cerrado de los estudios y se pasearon por las calles, preferentemente las madrileñas, para exponer una serie de problemas, preferentemente morales y económicos, cuyo origen se ignoraba sistemáticamente. Estos problemas eran casi siempre resueltos mediante dosis de caridad cristiana y conformismo. Prueba de ello son algunas películas como: *Día tras día* (1951, Antonio del Amo), en la que gracias a los desvelos de un cura un joven que comete hurtos es devuelto al camino recto; *Cerca de la ciudad* (1952, Luis Lucia), en la que un sacerdote practica la caridad cristiana entre los habitantes de unas barracas de los suburbios madrileños; o *Un día perdido*, (1952, José María Forqué), en la que unas monjas consiguen en un sólo día que un padre desnaturalizado reconozca a su hijo.

Paralelamente a este intento de creación de un cine realista español, en Italia el neorrealismo entra en descomposición. Los elementos neorrealistas se reducen prácticamente a lo meramente accesorio y se integrarán en el cine comercial del momento. Esta solución de compromiso entre el estilo formal neorrealista y la industria del espectáculo daría lugar al nacimiento del cine denominado de *maggiorata fisica*, denominado así por los bustos exuberantes de las protagonistas, y que sería una baza importante para la conquista de los mercados extranjeros.⁷¹

La aventura del cine neorrealista español no pudo alcanzar su plena expansión por falta de una indispensable libertad de expresión y unas condiciones socio-políticas, económicas y culturales propicias. De Santis afirmó que el Neorrealismo no tiene antecedentes en el cine fascista y que el citado movimiento no se hubiese producido sin la crisis que supuso la caída del fascio y la lucha antinazi.⁷² Por esta razón no sería desacertado calificar la aventura realista del cine español como una tentativa frustrada. No obstante, no podemos negar que gracias a ella el cine español pudo integrarse en el panorama cultural europeo pese a no alcanzar el protagonismo indiscutible del que sí gozó el italiano.

⁷¹ GARCÍA SEGUÍ, A. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, Coloquios sobre el neorrealismo...

⁷² HOVALD, P. G. *El neorrealismo y sus creadores...*

Desafortunadamente, la corriente realista española fue abiertamente contestada y descalificada por cuestiones de oportunismo político e ignorancia. Fueron precisamente estas razones las que asimilaron, probablemente de manera errónea, el neorrealismo con lo que denominaron “realismo socialista”, que más adelante sería usado de manera peyorativa. En España, por razones obvias, no fue posible establecer un debate entre cine marxista y realismo socialista. Numerosos intelectuales, críticos y artistas renegaron de esta corriente descalificando la poesía, la literatura, la pintura y por supuesto también el cine. En el ámbito cinematográfico español se optó por la solución más cómoda y productiva: apostar por el cine espectáculo estadounidense adoptando así los postulados socioculturales de la crítica burguesa.

5.- CONCLUSIONES

Tal y como hemos reflejado a lo largo del trabajo, las relaciones entre el cine y la historia siempre han estado presentes. Son muchos los puntos de encuentro pero pocos los historiadores que valoran el cine como una herramienta real para difundir la historia. Incluso aquellos autores que más han estudiado estas relaciones, como Pierre Sorlin o Marc Ferro, consideran el cine como un recurso al que no se le puede otorgar la misma veracidad que a una obra escrita tradicional de cualquier historiador reputado.

No obstante, a través de la lectura de diversas fuentes, he podido constatar que existe un pequeño debate entorno a esta cuestión. Historiadores como R. J. Raack consideran que las imágenes son todavía más apropiadas que las palabras para difundir la historia. Por el contrario, y desde un punto de vista más tradicional, Ian Jarvie piensa que el cine, puesto que no se dedica a ello fundamentalmente, nunca será capaz de transmitir la información con tanta veracidad ya que su principal propósito es el de entretener.

Si bien es cierto que la reflexión histórica es imprescindible para poder usar el cine como discurso histórico, el cine también puede ser un recurso muy útil que invite a los historiadores a reflexionar sobre su propia práctica. A mi juicio, este podría ser un buen punto de partida para poder empezar a considerar al cine como una herramienta más para la divulgación de la historia.

Centrándonos ya en el neorrealismo como tal, debemos empezar por analizar el contexto histórico. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial Italia está en un periodo de posguerra muy complicado. Desde esta perspectiva, el cine de posguerra italiano aparece como un elemento de transición hacia la modernidad, proceso que podemos analizar desde diferentes perspectivas: ideológica, social, estética y cinematográfica.

A mi juicio, para entender el nacimiento del neorrealismo es indispensable conocer el contexto histórico del momento, así como los elementos que contribuyeron de manera directa o indirecta al desarrollo del mismo. Del mismo modo que opina Giuseppe De Santis, el fascismo y la lucha por la liberación son el padre y la madre del neorrealismo. Prueba de ello es la película *Roma, ciudad abierta*, ya que si no hubiese existido esa lucha por la liberación y la caída del fascismo probablemente nunca se habría podido producir.

Otro apartado que me ha resultado muy interesante es el cómo la sociedad italiana reaccionó ante el neorrealismo. Si bien es cierto que muchas películas triunfaron en el extranjero, en Italia tuvieron muy poco éxito. Dentro del propio país tuvieron diversos obstáculos que les impidieron triunfar. Los líderes de opinión del momento, la Iglesia y el Partido Comunista Italiano, fueron muy críticos con estas películas. Por un lado, a la Iglesia no le interesaba que se mostrase la situación tan precaria del país de la que ellos se podían sentir responsables; por otro, los comunistas veían insuficiente el carácter “revolucionario” de estas producciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, y siendo conscientes de que los canales oficiales de opinión estaban plenamente sesgados, podemos concluir que para conocer el verdadero gusto de la sociedad italiana por estas películas debemos recurrir a los semanales del momento o a revistas cinematográficas como *La domenica del Corriere*. A pesar de que la teoría dice que el neorrealismo reflejó la realidad del hombre italiano contemporáneo, existen evidencias de que gran parte de la población no se sintió identificada con estas representaciones. Algunos autores como el caso de Pierre Sorlin defienden esta idea.

Posteriormente, con aquello que consideramos como neorrealismo social, cabe destacar que la lucha por la liberación no fue sólo contra el fascismo, sino por la utopía de alcanzar una sociedad renovada. La película *Giorni di gloria* fue posiblemente la primera en abordar el tema de la resistencia desde una perspectiva marxista. La

importante revista *Cinema* fue una de las plataformas que más teorizó sobre estos conceptos y la que ofreció un soporte a esa corriente marxista dentro de estas primeras producciones neorrealistas. No obstante, la película más representativa del neorrealismo social fue *Il sole sorge ancora*, a pesar de que nunca llegó a plantear un debate teórico sobre las formas de dicho cine social. Esto posiblemente se produjo porque existían ciertos sectores todavía indecisos desde una perspectiva política, especialmente las capas intermedias.

En lo que se refiere al punto de partida del neorrealismo como tal, en el trabajo se ha expuesto un pequeño debate acerca del nacimiento del mismo. Por un lado, hay quienes afirman que *ossessione* es la primera película de este movimiento; por otro, la mayoría de la crítica asegura que este no llega hasta el estreno de *Roma, ciudad abierta*. Del mismo modo que se ha concluido en ese apartado, mi punto de vista coincide con el de aquellos que piensan que *Ossessione* no es el inicio del neorrealismo, sino el final del imaginario cinematográfico fascista. Lo que es evidente es que en la época fue muy complicado establecer una hipótesis con fundamento y los historiadores, como con cualquier acontecimiento histórico, han necesitado el paso del tiempo para poder teorizar con más acierto sobre este debate.

Me ha resultado además muy interesante utilizar a uno de los autores más representativos, como lo fue *Rossellini*, para analizar el paso del primer neorrealismo a la llegada de la modernidad con algunas de sus producciones más significativas como hilo conductor. *Roma, ciudad abierta* nos ofrece un nuevo cine basado en las experiencia y que provocó la irrupción de la realidad en la mente de los directores, generando al mismo tiempo un doloroso examen de conciencia por la dura situación en la que se encontraba Italia en la inmediata posguerra. En el caso de las películas *Paisà* y *Alemania, año cero* su principal objetivo ya no era generar un proceso de concienciación social, sino en simplemente relatar una serie de hechos para que sea el propio espectador el que tenga la libertad de actuar frente a las diferentes formas de discurso.

En lo que corresponde al cine italiano de la década de los cincuenta, cabe destacar que la sociedad italiana está comenzando a recuperarse y a dejar atrás la posguerra, pero esta crisis se traslada entonces a la industria del cine, y del neorrealismo en particular, derivada fundamentalmente por la censura. Esta censura tendría como

propósito reestablecer los valores de la Iglesia Católica y afianzar los géneros comerciales. La conclusión a la que podemos llegar es que el neorrealismo estuvo estrechamente ligado a la posguerra, lo que le confirió unos rasgos muy característicos pero, una vez esta finalizó, podremos determinar diferentes tendencias del mismo, como el neoidealismo de Fellini o el realismo crítico de Visconti, que además le otorgaría una consistencia ideológica al movimiento.

Entrando a valorar el neorrealismo en España, es de vital importancia analizar el contexto histórico de ambos países. Si bien es cierto que la proximidad geográfica y las similitudes culturales han establecidos relaciones estrechas a lo largo del tiempo, la situación tras la Segunda Guerra Mundial era muy diferentes entre uno y otro. Es más, cuando el neorrealismo llega a España, a principios de los años cincuenta, es precisamente cuando en Italia ya está sufriendo una transformación derivada de la censura y la crisis de la industria cinematográfica.

Del caso español me ha resultado especialmente interesante la actitud del franquismo frente a las producciones neorrealistas de la época, pues reflejaban una realidad que poco ayudaba a la imagen del régimen. Los medios más utilizados como mecanismos de control fueron la censura directa y y las medidas de protección, ambas supervisadas por un aparato burocrático construido bajo los fundamentos ideológicos del régimen. Especialmente llamativo el caso de películas bajo la producción de personas cercanas al falangismo, como el caso de *Surcos*, pues eran síntoma de que dentro de los círculos oficiales del Estado existían importantes diferencias.

En lo referente a la disidencia cinematográfica, la podemos denominar como el deseo de renovación en el cine en los años cincuenta. Tal y como podemos deducir por el nombre, la voluntad de cambio venía propiciada generalmente por motivos políticos, como los casos de Muñoz Suay, Bardem o Berlanga. Podemos concluir que la ruptura del aislamiento a nivel internacional que se da en España a principios de los años cincuenta tiene una influencia directa en el impacto del neorrealismo en nuestro país. Prueba de ello serán algunos acontecimientos que vislumbraban esa voluntad de cambio, como fue el caso de las Conversaciones de Salamanca o las dos Semanas del Cine Italiano celebradas en Madrid.

Tal y como hemos reflejado en el trabajo, la influencia del neorrealismo en nuestro país será recibida de diferentes maneras por los diversos sectores de la industria cinematográfica. A la derecha nos encontramos una corriente que pretendía reivindicar la autonomía de un neorrealismo característico de España para conseguir desactivar la función ideológica de este. Por lo general nos encontramos núcleos falangistas con la película *Surcos* como máximo exponente. A la izquierda estarán los grupos que se formarán entorno a plataformas como *Objetivo* o *Cinema Universitario*, y que representarán el espíritu más tradicional del neorrealismo.

En cuanto a la propia evolución del neorrealismo en España con el paso el tiempo, es preciso señalar que estuvo desligada del caso italiano ya que el contexto histórico de ambos países era diferente. Cuando el neorrealismo llega a España a principios de los años cincuenta, en Italia ya se han producido algunas de las obras más representativas, donde los años posteriores estarán marcados por la crisis en la producción de obras neorrealistas.

En nuestro país, las primeras producciones surgen por mera imitación, sin necesidad de que representasen fielmente los ideales del neorrealismo. Como ya hemos comentado con anterioridad, algunas de estas obras serán aquellas que mantendrán los esquemas dramáticos y morales de la tradición conservadora. No obstante, posteriormente surgirán nuevas producciones más cercanas a lo que conocemos como cine de disidencia y con unas características bien diferentes. En este caso, la voluntad de los cineastas será la de construir un modelo de referencia para regenerar el cine español, un modelo que iría de la mano con un proyecto político que se oponía al régimen franquista. Por último, cuando la industria se da cuenta de la imposibilidad de reflejar los problemas reales de manera directa, será el momento en el que llegue una última corriente. En ella, a través del humor negro y la aproximación distorsionada y esperpéntica hacia la realidad, los cineastas tratarán de buscar una estética diferente y al mismo tiempo superar la herencia neorrealista.

En definitiva, el proceso evolutivo del neorrealismo en España fue particular, y fueron unas características propias de nuestro país las que determinaron su ascenso pero también su caída. Siguiendo a De Santis, el caso español podría tratarse de una tentativa frustrada debido a la falta de libertad de expresión sumado al contexto socio-político de la dictadura franquista. La falta de conocimiento y el hecho de que se relacionase

directamente el neorrealismo con corrientes socialistas, hicieron que lo que podemos denominar como realismo español fuese abiertamente contestado fundamentalmente por cuestiones políticas, impidiendo así que se desarrollase plenamente.

6.- BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, R. C. y GOMERY, D. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- APRÀ, A. *Roberto Rossellini. Il mio metodo*, Venecia, Marsilio, 1987.
- ARMES, R. *Patterns of realism*, London, Tantivy Press, 1971
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2018.
- BOLUFER, M., GOMIS, J., HERNÁNDEZ, T.M. (Eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2015.
- BREU, R. *La historia a través del cine: 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*. Barcelona: Graó, 2012.
- BURKE, P. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Publicacions i Edicions Iniversitat de Barcelona, 1983.
- FERNANDEZ HEREDERO, C. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal, 1989.
- FERRO, M. *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1980.
- GALLAGHER, T. *The adventures of Roberto Rossellini: His life and films*, Da Capo Press, 1998.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M., *La primera apertura. Diario de un director general*. Madrid, Planeta, 1978.
- GINSBORG, P. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.
- GUBERN, R., MONTERDE, J. E., PÉREZ, J., RIAMBAU, E., TORRERO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000.
- HOVALD, P. G. *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962.
- JARVIE, I. C. "Seeing through Movies". *Philosophy of the Social Sciences*. 8, 1978, pp. 374-397. Citado en: ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes...*
- LAGNY, M. *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1997.
- LIZZANI, C. *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- MICCICHE, L. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, Coloquios sobre el neorrealismo*, Fundación Municipal de Cine de Valencia, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1983.
- MICCICHÉ, L. *Visconti e il neorrealismo*, Venecia, Marsilio, 1990.

- MONTERDE, J. E., *La representación cinematográfica de la historia*, Tres Cantos, Akal, 2001.
- MUÑOZ SUAY, R. *Za e la Spagna*. Documento digitalizado y consultado en: [Za e la Spagna / Ricardo Muñoz Suay | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com/la_Spagna/Ricardo_Muñoz_Suay)
- NICHOLS, B. *Representing reality*, Indianápolis, Indiana University Press, 1991.
- OMS, M. “Giorni di gloria, le manifeste filmé des néo-réalismes”, *Les Cahiers de la Cinemathèque*, 55-56, diciembre, Perpignan.
- Periódico *ABC* del 12 de abril de 1953, página 7. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19530412-7.html>
- Periódico *ABC* del 12 de julio de 1952, página 10. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19520712-10.html>
- Periódico *ABC* del martes 13 de noviembre de 1951, página 33. Documento digitalizado y recuperado en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19511113-33.html>
- QUINTANA, A. *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995.

- RAACK, R.J. *History as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians*. Journal of Contemporary History, 1983, pp. 416-418. Citado en:
ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes...*
- REVAULT DÀLLONES, F. *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.
- RIMBAU, E. *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona, Tusquets, 2007.
- RIPALDA, M. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.
- SCHIAFANO, L., *El cine italiano 1945-1995. Crisis y Creación*, Madrid, Acento, 1997.
- SORLIN, P. *Comunicación y sociedad*, Volumen XI, Nº 2, 1998.
- WHITE, J. "Historiography and Historiophoty", *American Historical Reviews* 93, p. 1193, 1988.