

ME,PER
(16)
2000

M2123
C.O

UNIVERSIDAD

GABRIELA MISTRAL

Carrera de Periodismo

NEORREALISMO ITALIANO: "EL NACIMIENTO DEL CINE DE AUTOR"

**Memoria para optar al
Grado de Licenciado/a en Ciencias Sociales y de la Información**

Autores:

Soledad Acuña Arrieta

Maximiliano Echeverría Del Canto

Profesor Guía: Enrique Solanich Sotomayor

Fecha: 6 de julio del 2000.



"La tierra tiembla"
Luchino Visconti

ÍNDICE

I. Introducción: ¿Por qué el neorrealismo?	6
II. Contexto histórico: “LA REALIDAD ITALIANA”	11
Los primeros pasos del fascismo	11
El Estado fascista	13
Fin de la guerra, comienzo de una revolución	16
Una sociedad derrotada	20
La necesidad de retratar la realidad	22
III. Las causas: “CUATRO MOVIMIENTOS DETERMINANTES”	25
Realismo poético francés	26
La novela realista norteamericana	30
Escuela documental británica	35
El teatro callejero	39
IV. Neorrealismo italiano: “UNA NUEVA FORMA DE MIRAR”	42
El realismo anterior	42
Italia, el arte y el cine	44
La transición	45
La reacción	46
La guerra; un factor determinante	48
El verdadero neorrealismo	49
La teoría neorrealista	50
Afrontar la realidad	51
Analizar; la palabra clave	54
El hombre como ser social	56
El sentido poético	58
Finales sin solución	60
Un cine personal; escribiendo con la cámara	61
Los intérpretes: ¡Abajo las estrellas!	62
Simpleza al hablar	64
Limpieza estética	65
La técnica del relato	67
El elemento humor	70
Postneorrealismo; evolución junto con la historia	71

¿Existió una escuela?	72
Una "revolución" cinematográfica	75
VI. Directores neorrealistas: "LOS AUTORES Y SUS OBRAS"	79
Roberto Rossellini; el racionalista	79
Luchino Visconti y la sociedad en decadencia	85
Vittorio De Sica; el heredero de Chaplin	90
Zavattini, un libretista que reivindica su escuela	99
Federico Fellini; el más surrealista de los neorrealistas	100
VII. La Nueva Ola: "EL LEGADO NEORREALISTA"	105
El cine en el mundo	105
Las viejas olas influyentes	107
Logros estilísticos y cinematográficos	109
Una renovación necesaria	111
La crítica: constructores teóricos de la Nueva Ola	112
Personajes y ambientes: hacia una destrucción dramática	113
Antimoral, anarquía y libertinaje: elementos de una Nueva Ola	114
El aporte de la Nueva Ola	115
VIII. Influencias en el mundo: "EL CINE DE BAJO PRESUPUESTO"	119
Cine argentino; entre la censura y la tendencia social	119
Cine brasileño o el Cinema Novo	122
Cine cubano y su compleja realidad	124
Cine mexicano; el debut neorrealista en América	126
Cine español o un neorrealismo a la española	129
Cine japonés; el peso de la producción independiente	133
Cine griego, un intento fugaz	136
IX. Influencias en el género documental: "EL CINE DIRECTO"	138
Film D'Art o documentales sobre el arte	138
Free Cinema o documentales de la vida común	139
Cine Directo o el documental objetivo	140
X. Influencia en Chile: "LA VERDAD CHILENA EN LA PANTALLA" ...	147
El viaje de Kaulen	150
Los primeros pasos de Ruiz	151
Littin y su denuncia	151
Aldo Francia y su amor por Valparaíso	152

El cine desconocido de Cristián Sánchez	155
X. Conclusión: “LA TRASCENDENCIA DE LA CONTINGENCIA”	158
XI. Anexo: “ANÁLISIS DE PELÍCULAS”	161
Obsesión	162
Roma, ciudad abierta	164
Paísa	166
Lustrabotas	167
Alemania, año cero	169
La tierra tiembla	170
Ladrón de bicicletas	172
Milagro en Milán	176
Umberto D	178
Los inútiles	180
La Calle	182
Almas sin conciencia	184
XII. Anexos: “LAS ENTREVISTAS”	187
Entrevista al historiador Julio Retamal	187
Entrevista al actor Andrés Pérez	190
Entrevista al crítico de cine Antonio Martínez	193
XIII. BIBLIOGRAFÍA	197
XIV. FILMOGRAFÍA	198

I. Introducción: “¿POR QUÉ EL NEORREALISMO?”

Investigar y analizar un movimiento cinematográfico, obedece a la idea de que el cine es la expresión estética más popular y la que mejor retrata el mundo contemporáneo. Esto se debe a sus características del fenómeno de registro fotográfico y también por su asumida dependencia del gusto de las grandes masas y de los fenómenos que la determinan. Es decir, existe una clara relación entre la evolución del siglo y el desarrollo del cine ya que, finalmente, éste es el único período de la historia que cuenta con un registro en imágenes.

La cinematografía, es hoy la más popular y masiva de las artes, la cual logra plasmar la realidad en que se enmarca, gracias a características técnicas únicas, como son las imágenes en movimiento con sonido. Esto le da una relevancia social extraordinaria. Pero también el cine presenta aspectos originales, ya que estéticamente es un arte privilegiado pues puede sintetizar teatro, novela, poesía, arquitectura, pintura y música, siendo a la vez un arte nuevo y autónomo.

Por otra parte, la razón por la cual el cine se ha desarrollado a los niveles conocidos hoy, es gracias a que desde sus inicios fue considerada como una obra económica más (cine se asocia con industria), lo cual no sucede con las otras artes o por lo menos, no en forma tan marcada. El hecho de que el cine sea una industria y también un arte, lo transforma en un factor que contribuye en forma directa a la formación de la cultura de masas.

El contexto general de esta investigación está destinado a analizar uno de los movimientos de cine más importantes de la historia cinematográfica: el neorrealismo italiano, el cual comprende el período entre 1942 y 1955. La elección de este tema se debe a que es un cine que responde a la realidad de un período determinado de la historia y que cambió el rumbo de la cinematografía mundial, revolucionándola por completo, ya que las influencias de éste pueden apreciarse hasta el día de hoy.

El cine, y más específicamente el neorrealismo italiano, es una verdadera ventana del mundo social, de un momento histórico determinado, pero con una visión particular del mismo. La ventana puede asomarse a la realidad directamente (documentación) o indirectamente (adaptación); el neorrealismo, corresponde al primer punto. Sin embargo, las películas no son documentales, son historias en las que el cineasta entrega su propia mirada, aquí el cine pasa de "ventana" a ser "espejo" de la realidad y es justamente esto lo que genera un proceso inquietante.

La experiencia de la Segunda Guerra Mundial afectó a las diferentes expresiones artísticas europeas. Por supuesto, el cine no fue la excepción y es en el neorrealismo italiano donde mejor se pueden ver las consecuencias de la guerra, en un proceso creativo como es el cinematográfico. Tras la caída de Mussolini en 1943 y la liberación en 1945, Italia conoció el nacimiento de esta nueva escuela que suponía una nueva forma de ver el cine: el neorrealismo. Al utilizarse los estudios Cinecittá para albergar a refugiados, los cineastas salieron a las calles para contar historias sobre la resistencia o la vida cotidiana de la posguerra.

Los principales directores del neorrealismo, ubicados también entre algunos de los más importantes de la industria del cine son: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Federico Fellini, quienes tienen el mérito de dar vida a las películas más emblemáticas de esta escuela. El estudio está centrado en el análisis a fondo de estos cuatro realizadores, pero sin dejar de lado a otros directores que también participaron del neorrealismo, entregando a éste diversas miradas sobre la misma realidad.

Se suele considerar como las primeras obras de esta escuela a *Los niños nos miran* de Vittorio de Sica, *Obsesión* de Luchino Visconti y *Cuatro pasos en las nubes* de Alessandro Blasetti, todas filmadas entre 1942 y 1943, cuando aún Italia estaba ocupada por el ejército alemán. Aunque la escuela neorrealista comenzó en plena guerra, los mejores filmes aparecen después como retratos de la calamitosa situación social del país.

El nuevo realismo, que plantea y desarrolla esta escuela, es tanto social como estético, el cual busca mostrar los problemas de algunos hombres y de su sociedad. En cuanto a estilo se trabaja con actores no profesionales: obreros y niños abandonados, se filma en las calles y no en estudios especiales, no se usan decorados ni maquillajes. Se pretendía así captar la vida cotidiana tal cual es, sin arreglos de ninguna especie. Además es un cine que no cae en explicitaciones verbales, sino que se explicita a través del lenguaje cinematográfico.

No es un cine intelectualmente sofisticado, más bien golpea en lo emocional, pero con una coherencia tal que el espectador no puede dejar de entender. Este cine no puede servir de refugio para entretenerse, aunque a la vez sea completamente entretenido. Pero aquí "no se trata de oponer el espectáculo cinematográfico a la vida real, sino de dirigirse a la realidad de tal manera que ésta se convierta en espectáculo".⁽¹⁾

La realización de estas directrices estéticas no podían dejar de recibir críticas en el gobierno de la post - guerra. El subsecretario de Estado Andreotti escribe a De Sica: "Nosotros instamos al hombre culto a sentir su responsabilidad social, que no debe limitarse a la descripción de los abusos y de las miserias de un sistema y de una generación... Nosotros le instamos a no olvidar jamás ese deber de mantener un sano y constructivo optimismo, que aliente realmente a la humanidad para ir hacia adelante y tener esperanza". Como tesis opuesta planteaba el guionista de Vittorio De Sica, Cesare Zavattini: "Cuando alguien (sea el público, el Estado o la Iglesia) dice: basta de pobreza, basta de películas que tratan de la pobreza, comete un delito moral. Es que se niega a comprender, a enterarse. Y al no querer enterarse, consciente o no, se sustrae a la realidad".⁽²⁾

Pero a pesar de las dificultades, las grandes obras siguieron filmándose. Con la colaboración de una productora de cine se creó el "Documental Mensual de Actualidades" (cinematográfico). En él trabajaron De Sica, Alberto Moravia,

⁽¹⁾ A. Bazin, 1955, en apéndice de H. Agel, 1957, pág. 100.

⁽²⁾ H. Agel, 1957, pp. 41-42.

Luchino Visconti y Carlo Levi. Sólo apareció el N° 1, pero el gran arte ya no podía detener su marcha.

Por otra parte, muchos consideran que el auge del neorrealismo termina con *Rocco y sus hermanos*, de Visconti, en 1960, y que desde entonces se producen profundos cambios de estilo cinematográfico (y literario) en Italia y también en Europa ligados estrechamente al importante desarrollo social y económico del país. Aparecen nuevos grandes directores: Antonioni, Pasolini, Francesco Rosi y Bernardo Bertolucci, pero algunos de los mismos neorrealistas cambian de estilo y se mantienen en la cúspide la producción artística mundial, como Visconti y Fellini: ambos retratistas de esta época no ya de la pobreza de la postguerra, sino de la crisis cultural de occidente y de las clases altas, ociosas, angustiadas, despilfarradoras y vacías.

Así en otra sociedad y con otros problemas, surge otro cine con otros temas dominantes, pero se mantiene la conciencia crítica y la denuncia de lo irracional en la sociedad materialista contemporánea, en un nivel de alta categoría artística.

A través de este breve recorrido por la historia de esta escuela cinematográfica, quisimos dejar en claro que no se trata de un movimiento de cine más, que sólo busca mostrar la realidad como denuncia y crítica de la sociedad. El neorrealismo, y eso es lo que queremos demostrar a través de este trabajo, es el primer indicio de una revolución de la cinematografía a nivel mundial. Después de esta escuela el cine nunca volvió a ser el mismo de antes, en primer lugar porque permitió que se desarrollara este arte en países más pobres que no contaban con el dinero para hacer realizaciones de alto presupuesto y, en segundo lugar, porque se dio inicio al cine de autor (o cine independiente), es decir, películas que se llevaban a cabo fuera de las grandes industrias cinematográficas.

Probablemente si el neorrealismo no hubiera existido, tampoco lo hubieran hecho el movimiento conocido como la Nueva Ola francesa, el cine documental de los años '60 y el cine social y político latinoamericano. También es importante

destacar la influencia en películas chilenas como son: *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, *Un largo viaje* de Patricio Kaulhen, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz y la filmografía del cineasta Cristián Sánchez.

Es así como el objetivo de este trabajo no es agotar el análisis en el movimiento propiamente tal, sino llevar esta investigación más allá, demostrando la enorme trascendencia que esta cohesionada escuela tiene hasta el día de hoy en el cine mundial.

Es cierto que son muchos los libros que se han escrito sobre neorrealismo, pero la mayoría de éstos fueron concebidos poco tiempo después que el movimiento surgió, aún motivados por la efervescencia de esta nueva forma de ver el cine. Creemos que una mirada a este arte a comienzos del nuevo milenio, puede entregar nuevos elementos, producto de una asimilación que a mediados de siglo no era posible. Con el surgimiento de la Nueva Ola en Francia, el neorrealismo fue dejado de lado; el público no se percató que sin el movimiento italiano, jamás habría surgido el francés.

Hemos sido invadidos por un cine lleno de tecnología, el cual logra sensaciones que en los '40 eran inimaginables. Sin embargo, el neorrealismo continúa brillando y con luz propia. Su verdadero mérito es el haber "creado" el cine de autor, aún cuando ni ellos mismos conocía ese concepto.

II. Contexto histórico: “LA REALIDAD ITALIANA”

Al ser el neorrealismo italiano un verdadero documento histórico de un período determinado, se hace indispensable estudiar el contexto en el que se desarrolla. El cual fue determinante para que un grupo de jóvenes salieran a las calles a realizar películas que reflejaban el ambiente y situaciones vividas en la Italia de la post - guerra.

A través del estudio de la historia, nos adentraremos en el mundo y el ambiente que motivó a los directores neorrealistas a llevar a cabo sus obras, para así entender mejor lo que finalmente quedó impreso en esos filmes.

Es importante explicar la ideología fascista que finalmente fue la que permitió que existiera una industria cinematográfica, mientras Italia aún era ocupada por el ejército aliado.

Por otra parte, el grueso de la producción neorrealista y los filmes más notables se realizaron en la postguerra, a fines de la década del cuarenta. Por lo cual también es importante estudiar los breves, pero significativos procesos, por los que pasó Italia para convertirse en República (como la ascensión al poder de la Democracia Cristiana). Este paso de la monarquía a una nueva forma de gobierno, dejó al país sumido en una inestabilidad política, económica y social, además de un sentimiento de culpa por haber perdido la guerra.

Un escenario pesimista; el único posible para el crecimiento de esta nueva forma de ver el cine.

Los primeros pasos del fascismo:

Contrariamente a lo que se podría pensar, el fascismo no surge como consecuencia directa de la Primera Guerra Mundial, sino como resultado de una serie de movimientos populistas que hace varios años habían surgido en Europa.

La raíces de estos movimientos se encuentran en los pensadores del siglo XIX - en Hegel, en Nietzsche y en Marx -. Pero es sólo durante la primera mitad del siglo XX, con la caída de los imperios centrales, que estas ideas son llevadas a la

práctica. En Italia surge el fascismo, en Alemania el nazismo y en Rusia se instaura el comunismo.

La Primera Guerra Mundial, a juicio del historiador Julio Retamal, solamente precipitó el estallido de las ideologías gestadas en el siglo XIX. Los países europeos anhelaban cambios y reformas rápidas. La idea era cambiar la estructura de la sociedad burguesa general, por una estructura más allegada a la masa popular que fuera, a la vez, más ágil y activa.

Estas nuevas ideologías, que en su esencia tenían arraigada la idea de un Estado totalitario, sabían muy bien que la mejor forma de cumplir con los anhelos de la sociedad era a través de un líder popular y carismático que pudiera dirigir a la masa. Así es como en Rusia asume el poder Lenin, poco tiempo después de la guerra aparece Mussolini en Italia y unos años más tarde, en 1933, Hitler se convierte en Canciller de Alemania.

La realidad de Italia después del conflicto mundial, no era muy alentadora. A pesar de que no fueron derrotados, el pueblo se encontraba desmoralizado, la economía estaba en crisis por una usuraria deuda de guerra y el proceso productivo se veía entorpecido por las permanentes huelgas revolucionarias sindicalistas y comunistas. Todo esto, más el debilitamiento de los gobiernos y el descrédito de Italia a los ojos de Europa, proporcionaron el escenario perfecto para el surgimiento del fascismo.

El 23 de marzo de 1919, Benito Mussolini, que había sido Secretario del Partido Socialista antes de la guerra y despedido de éste en 1914, funda en Milán el primer "Fascio di combate". El Fascio estaba integrado por grupos de sindicalistas y de socialistas revolucionario que habían seguido a Mussolini en su campaña intervencionista, también lo integraban ex combatientes de la Primera Guerra Mundial, que no tenían trabajo y artistas e intelectuales que, animados por un espíritu nacionalista exaltaban, la acción y la voluntad de poder como valores supremos.

La revolución proletaria italiana tuvo una agitada actividad después de la Primera Guerra. A pesar de las permanentes huelgas, la social democracia y el

comunismo nunca lograron apoderarse de la máquina del Estado para organizar un nuevo régimen. La izquierda italiana carecía de un hombre carismático que cohesionara sus ideales. Ante este vacío, Mussolini aprovechó su liderazgo para comenzar con los primeros pasos del fascismo.

El fascismo comienza a crecer mucho. En Roma hay un congreso y se convierten en partido con 300 mil inscritos, no se podía asumir a los fascistas en un estado liberal y son invitados a participar en el gobierno.

El 28 de octubre de 1922, Mussolini mandó sus escuadras sobre Roma. Los liberales le piden al Rey que ordene a las fuerzas armadas tomar el poder político y declarar el estado de guerra, pero Víctor Manuel III se negó. La monarquía se sentía segura, porque los fascistas no querían República y le confiaron a Mussolini crear un nuevo gobierno con participación de liberales y nacionalistas, era un gobierno con todos los sectores, menos comunistas y socialistas.

El fascismo era el acceso a la masificación de la vía pública, a la exasperación del nacionalismo, a una mayor participación popular en el Estado y el desarrollo de los intereses industriales. Italia era ahora un Estado totalitario.

El proceso por el cual el fascismo llegó al poder en Italia, se compone de tres pasos específicos:

1. Llega al poder constitucionalmente, respetando el Estado Democrático Parlamentario.
2. Es un aparato externo al Estado, pero logra penetrarlo y ganarlo con el punto de no retorno que consigue, neutralizando las ramas y sectores que le son hostiles.
3. Mutación del poder formal en poder real, ya no se preocupan por la estructura democrática, sino que solamente del fascismo.

El Estado fascista:

Una vez que Mussolini llega al poder, era preciso organizar el nuevo Estado, reconstruir la sociedad italiana, formar nuevos moldes sociales que

habían justificado ante los ojos de la burguesía, el advenimiento del régimen fascista.

La finalidad del fascismo es el afianzamiento de la posición de clase de la burguesía; y los medios son los principios manejados, para justificar su actitud y regir su política.

El fascismo funciona en torno a un eje de principios: uno social y uno político.

a. Principios políticos: La consigna "todo en el Estado, nada fuera del Estado; nada contra el Estado" sería la base de la estructura política de esta nueva forma de gobierno. Era necesario establecer la supremacía categórica del aparato estatal, el cual no sólo reviste un papel de fuerza, sino que también de ideología. No sólo debe ser entendido de la manera tradicional, sino que también como un organizador de la hegemonía.

"Se estableció como principio que la patria es la fuente de todo bien espiritual e histórico; la patria exaltada a la categoría de entidad abstracta, suprasensible, por encima del tiempo y del espacio. La nación, como expresión humana inmediata de la patria, es un concepto sagrado y eterno. El Estado, sagrado como expresión jurídica y legal de la nación, es un principio supremo e inexorable, una categoría. El partido fascista es inatacable y sagrado, ya que es la fuente vitalizadora del gobierno".⁽¹⁾

Existe el principio de la soberanía absoluta e ilimitada del Estado sobre todos los derechos, identificándolo con los intereses de la burguesía. Pero la más firme garantía de esta maquinaria es el partido, pues es una institución del Estado mismo. Sus tres órganos supremos son el Gran Consejo, el Directorio y el Consejo Nacional. El Directorio es eje vital del partido, del que dependen las organizaciones, federaciones provinciales y fascios locales. Su organización, fundamentalmente militar, corresponde a un concepto de defensa del Estado.

⁽¹⁾ S. Montero Díaz, 1932, www.Filosofia.org/his/h1932a1.htm, 5.11.2000.

b. Principio sociales: El papel del gobierno fascista en lo social, se ve en todo lo referente a la legislación laboral, en la relación con la Iglesia, con los medios de comunicación y con la cultura.

La legislación del trabajo fascista fue una característica esencial, ya que apuntaba a que el movimiento revolucionario no se llevara a cabo. Esto no lo hacían mediante la represión con la fuerza, sino que manteniendo el control sobre la actividad sindical.

La Carta del Trabajo del 21 de abril de 1927 dice en su párrafo III: "La organización profesional o sindical es libre. Pero sólo el sindicato, reconocido por la ley y sometido al control del Estado, tiene el derecho de representar legalmente todas las categorías de patronos o de obreros por las cuales fue constituido, defender los intereses de estas categorías frente al Estado o a las otras asociaciones profesionales, fijar contratos colectivos, para todos los miembros de las susodichas categorías, imponer a estos miembros contribuciones y ejercer respecto a ellos funciones delegadas de interés público".

Es importante señalar que la formación de Mussolini fue marxista, por lo cual éste conocía muy bien los principios y operaciones de la revolución. Este conocimiento lo llevó a utilizar elementos revolucionarios en forma parcial, sólo como un arma contra la revolución. Para esto empleó la demagogia en sus discursos y nutrió de ingredientes sindicales al fascismo, sometiendo a los sindicatos al control del Estado.

Una gran relevancia alcanzaron los pactos lateraenses del 11 de febrero de 1929, que señalaban la reconciliación del Estado con la Iglesia, pacto que le dio prestigio al régimen fascista. La Iglesia, al igual que la monarquía, es un valor nacional, es una tradición italiana y, en tal sentido, el fascismo la respeta, la considera y marcha a su compás. Pero los valores tradicionales no pueden estar sobre el Estado, ni a su margen, sino bajo él. Por esta razón Mussolini siempre consideró a estas entidades como medios para afianzar su poder. La monarquía y la Iglesia constituían para el Duce mitos, que fueron usados tácticamente para el fortalecimiento de su idea de nacionalismo tradicional.

En el sentido social, el fascismo no se presenta como una ideología tan totalitaria, porque respeta la monarquía (Mussolini no asume como gobernante, sino que el rey sigue siendo jefe del Estado), respeta la Iglesia Católica, cosa que en Alemania no pasó.

Para Julio Retamal otra de las diferencias con las ideologías más totalitarias, es que se respetó la familia tradicional "En Alemania se hacían experimentos paralelos, de familias genéticamente superiores. Éstas y otras situaciones en Italia no se dieron".

En cuanto a los medios de comunicación las leyes de prensa elaboradas por el Estado fascista, hacen que prácticamente toda la prensa italiana sea favorable a sus ideales nacionalistas. El gobierno, con su presión incesante sobre la legislación de prensa, logró una uniformidad casi absoluta en todos los periódicos italianos destinados al servicio, propaganda y afianzamiento del régimen.

Sin embargo, el uso del fascismo de los medios se limitó a un control más estricto sólo sobre la prensa escrita. La educación seguía en manos de la Iglesia Católica y en cuanto al cine, lo fomentó e intervino para apoyar a la industria. A diferencia de su homólogo alemán, el régimen fascista italiano no intentó convertir el cine en un espectáculo nacionalista. Aunque se hicieron algunas películas fascistas, comenzando con la de Alessandro Blasetti, *Sole* (1929), en general el gobierno se marcó como objetivo animar a la industria para que llegara a ser autosuficiente. Se construyeron nuevos grandes estudios. Algunos directores que habían emigrado, como Augusto Genina o Carmine Gallone, volvieron a su país. Las comedias y los melodramas eran especialmente populares. *Daro un milione*, 1935, de Mario Camerini, protagonizada por un jovencísimo Vittorio De Sica, supuso un tipo de comedia reconocido internacionalmente.

Fin de la guerra, comienzo de una revolución:

El fin de la Segunda Guerra Mundial, no significó para Italia la vuelta al orden y a la paz. A diferencia del resto de Europa, los italianos se vieron sumidos

en una inestabilidad política, económica y social, que marcaba el fin de la monarquía y el comienzo de una nueva República.

En julio de 1943, Mussolini fue detenido y le dijeron que Badoglio era el nuevo jefe de gobierno. Al asumir disolvió el partido fascista y dijo que la guerra continuaría, con esto no logró el apoyo de la población.

Los aliados avanzaban a Roma y los alemanes ya controlaban parte de Italia. Hitler hizo liberar a Mussolini para que rearmara el partido fascista y un nuevo gobierno, así nació la República Social Italiana, el 23 de septiembre de 1943. El 29 de septiembre Badoglio firma con Eisenhower el armisticio largo, que reconsideraba la posición Italiana. Badoglio declaró la guerra a Alemania y ayudó a los aliados.

Una vez terminada la guerra y luego de un corto período de ingobernabilidad, el Comité de Liberación Nacional decidió nombrar como Primer Ministro a Alcide De Gasperi, líder del partido de la Democracia Cristiana, que asumió el cargo el 9 de diciembre de 1945.

En 1946 casi 25 millones de votantes, aproximadamente el 89% de los italianos con derecho a voto, entre los que figuraban por primera vez las mujeres, ejercieron su facultad en el referéndum y en las elecciones celebradas el 2 y 3 de julio. El resultado fue de 54,3% de electores partidarios de la República. El 10 de junio, con la proclamación oficial del resultado, Italia se convirtió de facto en una República. Tres días después el rey Humberto II (hijo de Víctor Manuel III) abdicó, abandonó el país y se estableció en Portugal.

En las deliberaciones que precedieron a la aprobación del nuevo gobierno republicano por la Asamblea Constituyente, quedaron patentes las divergencias irreconciliables entre comunistas y democristianos, situación que se agravó a causa de la amenaza constante del hambre y de la caótica economía italiana. La pérdida de prestigio del gobierno de De Gasperi animó a los comunistas y socialistas a unirse. En las elecciones municipales de noviembre de 1946, los resultados reflejaron la pérdida de confianza en los democristianos en favor de los comunistas, socialistas y partidos de derecha.

Entre tanto, la ola de desesperación de los italianos aumentaba al conocerse las decisiones preliminares de las grandes potencias internacionales (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética) que fueron dadas a conocer en la Conferencia de Paz celebrada en París en julio de 1946. Entre los acuerdos tomados figuraba la internacionalización de la región de Trieste, la cesión de varios territorios y el pago de 100 millones de dólares por conceptos de pagos a la Unión Soviética. Además, el tratado propuesto imponía a Italia el pago de reparaciones adicionales a otras naciones que habían sido víctimas del fascismo, restricciones en sus fuerzas armadas y que Gran Bretaña se hiciera cargo del Gobierno de África Oriental italiano, esto último supeditado a lo que las cuatro potencias decidieran con respecto a las colonias. A pesar de las protestas de los italianos, el 10 de febrero de 1947, el acuerdo fue firmado. Posteriormente, la Asamblea Constituyente lo ratificó con la abstención de los delegados comunistas y socialistas y el 15 de septiembre entró en vigor. Las fuerzas de ocupación aliada se retiraron del país poco después. Aunque el sentimiento generalizado del pueblo italiano era de rechazo hacia el tratado, muchos se tranquilizaron por la actitud del gobierno de Estados Unidos, que había ayudado a que las demandas de los soviéticos fueran menos duras y había dado muestras de amistad hacia el pueblo italiano.

A comienzo de 1947, el Partido Socialista como reflejo de lo que ocurría en otros países europeos y como consecuencia de su colaboración con los comunistas, sufrió la escisión de parte de sus miembros, que fundaron el Partido Socialista de los Trabajadores Italianos y luego el renombrado Partido Socialista Democrático Italiano.

En el marco de Guerra Fría entre las democracias occidentales y el bloque soviético, los italianos tomaron partido de acuerdo con su ideología. En este período, la extrema derecha formada en su mayor parte por antiguos seguidores de Mussolini y monárquicos se volvió cada vez más violenta. El primero de mayo una banda armada atacó una marcha encabezada por los comunistas en Greci,

Sicilia, asesinando a ocho personas. El incidente provocó una crisis de gobierno que se prolongó desde el 13 al 31 de mayo.

Los conflictos políticos se agravaron. Con la convocatoria de manifestaciones multitudinarias y huelgas generales, la izquierda pretendía acabar con el gobierno de De Gasperi.

Al tiempo que sucedían estos hechos, la asamblea constituyente había redactado el borrador de la Constitución que sería aprobada el 22 de diciembre de 1947, por 453 votos a favor y 62 en contra. La constitución entró en vigor el 1 de enero de 1948. La campaña electoral que siguió a la aprobación de la misma fue una de las más dramáticas de la historia del país. Coincidiendo con una intensificación de la Guerra Fría, el proceso electoral llevó a Italia al borde de la guerra civil. Las demostraciones de fuerzas se convirtieron en el eje de la estrategia política de muchos partidos. La coalición de izquierda, con el apoyo de la Confederación General Italiana del Trabajo (CGIL) utilizó la huelga como instrumento político. Como represalia, el gobierno confiscó las armas y municiones y llevó a cabo manifestaciones militares intimidatorias en algunas ciudades. Incluso el Papa Pío XII aprobó la participación del clero italiano en actividades anticomunistas.

El mandato de los democristianos redujo considerablemente el clima de tensión política que se vivía en el país. Sin embargo, las muestras de fortaleza comunistas hacían poco probable que se pudieran resolver las diferencias que dividían a Italia.

El 11 de mayo, Luigi Einaudi, el candidato que contaba con el apoyo de los democristianos y los socialistas moderados, se convirtió en Presidente de la República y De Gasperi fue nombrado Primer Ministro.

Por otra parte, la ayuda del Plan Marshall, propiciaban la creación de condiciones económicas favorables de cara a la reconstrucción de la economía italiana. Los comunistas, de acuerdo con su política de lucha contra el Plan, convocaron huelga por todo el país para exigir subidas salariales. La campaña culminó con la huelga general de doce horas celebrada el 2 de julio.

En 1949 el Frente Popular trasladó su enfrentamiento contra el régimen demócratacristiano al parlamento. Los ataques comunistas de este período se centraron en la oposición al ingreso de Italia en la OTAN. No obstante, con el apoyo unánime de su gabinete y una amplia mayoría en la cámara de diputados, De Gasperi firmó en Washington el tratado de adhesión el 4 de julio de 1949. Tras esta adhesión Italia continuó apoyando a las democracias occidentales.

A finales de 1953, con Giuseppe Pella como Primer Ministro, el futuro del territorio libre de Trieste puso a Italia y Yugoslavia al borde de la guerra. La promesa de Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia de buscar una fórmula válida para ambos países disminuyó la tensión. En 1954 acordaron que la zona que comprendía la ciudad de Trieste pasara a Italia, mientras que el resto de la región pasara a Yugoslavia. A esto se le suma el ingreso de Italia a las Naciones Unidas en 1955.

Una sociedad derrotada:

Las causas de una guerra en una sociedad son casi siempre las mismas, basta con mirar al siglo que acaba de terminar. Además del daño económico y material, existe un daño moral, un daño en el espíritu de la población. Hay un pesimismo arraigado en el hombre, que es muy fuerte. Sin duda, éste es el peor de los males de una guerra y el más difícil de curar.

Toda esta situación, en Italia se vio acrecentada por el hecho de haber sido derrotados. Existía la sensación de haber seguido un camino equivocado con Mussolini, porque en la Primera Guerra, Italia participó del lado de aliados y la ganó. Esto produjo un complejo de culpa entre los italianos, un sentimiento de frustración por haber optado mal, por haberse unido a Alemania.

Los problemas comenzaron durante la guerra. En 1941, Italia, además de sufrir varias derrotas, veía como la crisis económica empeoraba a causa del bloqueo aliado. Los sentimientos antifascistas se propagaron entre la población. Las reservas de alimentos y otros artículos disminuían como consecuencia de las enormes cantidades que eran enviadas al III Reich, a cambio del carbón y del

petróleo alemán. Italia declaró la guerra a la URSS el 22 de junio de 1941, el mismo día que se produjo la invasión alemana, y 5 días más tarde, la primera división Italiana partió hacia el frente soviético. Las dificultades que encontró Alemania en su ofensiva hicieron que Hitler ejerciera cada vez más presión sobre Mussolini.

Mientras el pueblo italiano se enfrentaba a un crudo invierno, debido a la escasez de alimentos y combustibles, el control alemán sobre el país, la corrupción e ineficacia de los oficiales fascistas y el incumplimiento de las leyes de racionamiento, por parte de los más ricos e influyentes, contribuía a crear un ambiente dominado por la falta de moral.

En febrero de 1943, con la esperanza de cambiar la situación, Mussolini asumió el control absoluto de los asuntos políticos y de las operaciones militares. Cuando en mayo las tropas del eje fueron derrotadas en Tunicia, creó un Consejo de Defensa para prepararse para una posible invasión aliada a la nación. Todos sus esfuerzos por reforzar las defensas y levantar el espíritu del país resultaron infructuosos ante los ataques aéreos de los aliados. Aproximadamente unos 500 bombardeos tomaron parte en la destrucción de los depósitos de armas, fábricas de municiones y aeródromos cercanos a la ciudad. El bombardeo desencadenó un éxodo masivo de la población romana y provocó el estallido de la crisis política.

El invierno de 1944 - 1945 estuvo marcado por las grandes penalidades que tuvo que soportar la población, en especial las regiones devastadas por los alemanes en su retirada. Por todo el centro del país se veían pueblos incendiados, campos inundados, además de fábricas, vías férreas, estaciones eléctricas y puentes en estado ruinoso. Unas 800 mil hectáreas de tierra de cultivo estaban sin sembrar y los artículos de primera necesidad habían alcanzado precios prohibitivos. La paralización de la actividad industrial, el desempleo masivo y la elevadísima inflación frustraban los esfuerzos del gobierno encaminados a la rehabilitación de la economía del país.

La ofensiva aliada final, comenzó en abril de 1945 y a finales del mes el ejército alemán había sido completamente derrotado. Mussolini junto con su amante, Clara Petacci, y varios oficiales de alta graduación fueron asesinados de una manera muy cruel. Tras la celebración de un juicio sumarísimo, el 28 de abril fueron ejecutados. Después de producirse la rendición de los alemanes, el 2 de mayo del mismo año, los seguidores de Mussolini sufrieron actos de venganza. Sólo en Milán, más de mil seguidores del fascismo fueron fusilados.

Si bien, fueron los más pobres quienes asumieron el costo social que significó el fin de la guerra, la situación económica del país no tardó en mejorar. Con el establecimiento de la República y el ascenso de la Democracia Cristiana (un gobierno de centro), Italia logró recuperarse bastante rápido.

Sin embargo, la sensación de derrota, la dura división del país entre fascista y antifascistas, dejó a los italianos sumidos en un profundo pesimismo. Un sentimiento que también fue común a toda Europa, incluso en los países que ganaron. Una buena parte del continente quedó bajo las manos comunistas y naciones como Francia, que vivieron la invasión alemana, quedaron con un odio espantoso.

A pesar de todo el desconcierto italiano no fue tan grande, ya que, a pesar de la fuerza del Partido Comunista, éste nunca logró llegar al poder como en Europa Oriental.

La necesidad de retratar la realidad:

Todas estas fuertes vivencias quedaron reflejadas en el arte europeo y, por supuesto, el cine no fue la excepción. La evolución del neorrealismo italiano, desde su "creación" en 1942, hasta declive a fines de los '50; tiene directa relación con los procesos vividos por Italia.

Las primeras películas fueron filmadas cuando aún no finalizaba la guerra, mostrando una situación de crisis, de la cual aún no se conocía su final. Una vez terminado el conflicto, los filmes muestran una dura realidad, estimulada por todo ese desencanto y esa frustración que se vivía en Europa. Cuando la situación

comienza a mejorar, las películas también se tornan más optimistas, incluso hay algunas que incluyen algunos elementos de comedia, pero lo vivido aún no se olvidaba.

El historiador Julio Retamal afirma que la terrible situación mostrada por el cine se debe a que los recuerdos de la guerra persistieron por mucho tiempo. Italia se logró afianzar bastante rápido como República, al igual que la economía y el orden social. Había mucha pobreza, pero ni comparada con la de América Latina, India o África. El cine trata de mostrar esa parte más neurálgica, más aguda que naturalmente impacta más al público”.

Es probable que el hombre, en medio de situaciones de caos y de cambios, sienta la necesidad de plasmar la realidad, como una manera inconsciente de expresar a generaciones futuras lo sucedido.

“Yo creo que el neorrealismo se basa en el sentimiento de frustración de haber perdido la guerra, de haber perdido una oportunidad extraordinaria, de encontrarse con una generación completamente perdida. Las muertes de los italianos no fueron tan altas, no llegan a compararse con los seis millones de alemanes, los siete millones de polacos, los veinte millones de rusos o los treinta millones de chinos, que son cifras astronómicas. El problema es el haber tomado un camino equivocado por más de 20 años y estrellarse contra el murallón de la ocupación. El haber perdido la independencia y la capacidad creativa” afirma Retamal.

El paso al postneorrealismo, que mostraba una realidad menos trágica, no sólo se vio influenciado por la mayor estabilidad alcanzada por Italia, sino que también por la influencia cultural norteamericana. El Plan Marshall, que significaba una dependencia económica y cultural de Europa, no fue la única causa de la supuesta “americanización” del viejo continente. La invasión de turistas estadounidenses después de la guerra, la influencia del periodismo norteamericano, de la radio, de los dramaturgos y novelistas y, por supuesto, del cine, también ayudaron a que Italia abriera su mirada a otros horizontes.

Estados Unidos, que en esos momentos se perfilaba como una nueva potencia mundial, era el que llevaba la delantera en todo el tema del cine. Esta situación fue aprovechada por el gobierno, que no veía con buenos ojos la imagen que los filmes mostraban de Italia. Por lo tanto, decidió extender el Plan Marshall al sector del cine, conciliando, sobre la base del arrendamiento de la cinematografía italiana y los intereses de los exportadores americanos con todos los productores italianos. De este modo la producción y distribución cinematográfica trata de "comerse" a su cine. La dependencia económica ligada a la cultural, se manifiesta claramente una vez más. Pero Italia tiene un despegue económico importante.

Al iniciarse la década de los años '50 el cine italiano está prestigiado universalmente y considerado como el más avanzado del mundo. Un cine con contenido en el que, por primera vez, se muestran las verdaderas obsesiones de un grupo de realizadores; dando inicio al cine de autor.

Por un lado, estaban los grandes productores de millones de liras, que buscaban un producto fácilmente exportable. Pero también existía otra industria que se dirigía al mercado nacional.

La tendencia resultó ser bastante ecléctica y plural, al ser bastante y diversa no habían sido más que cantidades menores antes de la guerra. Dado el tamaño del mercado los cineastas italianos comenzaron a trabajar con más fuerza y creatividad. Entre los nombres más destacados se encuentran Rossellini, Pasolini, Fellini, Visconti, De Sica, Antonioni, Bergolini, Guareschi y Zavatta. En este período se abre un camino de cine experimental. Gracias a la liberación se abrió un camino de cine experimental. Gracias a la liberación se abrió un camino de cine experimental. Gracias a la liberación se abrió un camino de cine experimental. Gracias a la liberación se abrió un camino de cine experimental.

El no trascendió hasta todo movimiento artístico, tanto múltiples causas desde los primeros años del siglo XX, y principalmente después de la Primera Guerra Mundial, se desarrollaron cuatro movimientos que resultaron ser bastante influyentes para los directores italianos. En el ámbito político, en la novela neorrealista, en el documental británico y en el teatro

III. Las causas: "CUATRO MOVIMIENTOS DETERMINANTES"

Se ha descuidado profundizar en las causas del nacimiento de la escuela neorrealista, prefiriendo ver en ella una especie de generación espontánea que surge de la guerra. Es indudable que la liberación y las formas sociales, morales y económicas en Italia, han jugado un papel determinante en la producción cinematográfica. Sin embargo, la ignorancia acerca del cine italiano puede hacernos afirmar que el neorrealismo se debe a un "milagro" sin preparación alguna.

Como ya dijimos, el fascismo, a diferencia del nazismo, dejó subsistir un cierto pluralismo artístico interesándose especialmente por el cine. El dirigismo fascista sirvió para dotar a Italia con modernos estudios, sin embargo, no impidió que algunos hombres inteligentes (y lo suficientemente hábiles para tratar temas de actualidad sin entrar en conflicto con el régimen) filmaran obras de valor.

Por un lado, estaban las grandes producciones de millones de liras, las cuales resultaban un producto fácilmente exportable. Pero también existía otra vena artística reservada al mercado nacional.

La tendencia realista, el intimismo satírico y social, el verismo sensible y poético, no habían sido más que cualidades menores antes de la guerra. Desde el comienzo del conflicto estas características comenzaron a aflorar con más fuerza. Directores jóvenes como Rossellini, Lattuada y Blasetti se esfuerzan por conseguir un realismo de clase internacional. Gracias a la liberación se abrirá finalmente un amplio camino de todas estas tendencias estéticas, con la amplitud suficiente para que florezcan en unas nuevas condiciones que no dejarán de modificar palpablemente su sentido y su importancia.

El neorrealismo, como todo movimiento artístico, tiene múltiples causas. Desde los primeros años del siglo XX, y principalmente después de la Primera Guerra Mundial, se desarrollaron cuatro movimientos que resultaron ser importantes influencias para los directores italianos. En el realismo poético francés, en la novela norteamericana, en el documental británico y en el teatro

callejero, se pueden encontrar elementos que después se convertirían en pilares de esta corriente.

Es importante señalar que el cine de Charles Chaplin y el realismo soviético también influenciaron, de una u otra manera, al neorrealismo. Sin embargo, éstos serán a analizadas más adelante, ya que no son antecedentes comunes en todos los realizadores.

Realismo poético francés:

El cine francés iba muy bien hasta la crisis económica norteamericana. No tenían patentes de sonido, por lo que sufrieron intervenciones de otros países. Sólo se salvó Jean Vigo, el más grande poeta del cine francés, que luchó contra problemas económicos para seguir haciendo cine. Hizo un documental experimental *Apropos de Nice* (1929), que es una burla de la ciudad, que presenta una gran atractivo turístico, pero él se encarga de mostrar todo lo contrario, destacando la decadente vida de los protagonistas. *Cero en conducta* (1933) es un gran muestra de su poesía, representa los años de escolaridad, pero burlándose de todas las estructuras establecidas. El cine de Vigo fue el puente entre los surrealistas y el realismo poético francés de preguerra. Su obra fue realizada con gran libertad y lejos de todo tipo de presiones.

De las compañías francesas, la Pathé - Nathan (nueva constitución de la antigua compañía francesa de los hermanos Pathé) se introdujo en la producción sonora con películas como *La pequeña Lisa* (1930), de Jean Grémillon, considerada una anticipación del fatalismo melancólico y el compromiso con los marginados típicos del realismo poético, la escuela dominante en la edad de oro. El guionista de esta película, Charles Spaak, sería una figura esencial en aquella época, sólo superada en importancia por la del poeta Jacques Prévert, ya que ambos escribieron la mayoría de los papeles de la gran escuela francesa de aquellos años.

También es importante René Clair, quien inició su carrera como periodista, pero develó su verdadero talento al realizar una obra muy representativa de

Paris, con recursos sonoros y que fue muy alabada. La película es *Bajo los techos de París*, en la que se muestra un universo poético donde el amor y la ternura triunfan por sobre las caricaturas. También fue encargado de mantener en pie el cine francés entre el año '30 y '34.

El millón y Viva la libertad (ambas de 1931) contribuyeron al prestigio de la producción sonora francesa en el extranjero, pese a que el ascenso de los nazis al poder en Alemania convirtió a Clair en un director inaceptable, por lo cual tuvo que buscar trabajo fuera de Francia. También está Julien Duvivier con la película *Delirio rojo* (1932), que es un estudio de psicología infantil. Por otra parte, Jacques Feyder con el filme *La kermesse heroica*, logra una gran meticulosidad ambiental, mostrando al cine francés su vocación realista de documentar recreación de ambientes.

Esto también dominará la obra de Jean Renoir, *La golfa* muestra el gusto por los ambientes sórdidos. También hizo la historia de un crimen pasional en un campo francés llamada *Toni* (1934), rodada casi por completo en el exterior, sin estrellas y sin música y con un estilo fotográfico de reportaje, ésta es una película neorrealista. Su aporte es haber llevado un tema policíaco en crónica y reportaje social, además de llevar los temas románticos desde los burgueses a cualquier clase. En *La gran ilusión* logra fundir los dos géneros de su obra: el idealismo romántico y el progresismo social. Explica la génesis de las guerras en la injusticia y que las diferencias no están en las diferencias de los países, sino que en las diferencias sociales. Estas películas examinan la realidad social francesa y son el punto de partida de su siguiente período, más directamente político, bajo la inspiración del triunfante Frente Popular. Con el filme *La gran ilusión* (1937) Jean Renoir obtuvo un enorme reconocimiento en el exterior. Fue elegida como la mejor película extranjera en el Festival Mundial de Nueva York, fue distinguida con un premio especial (creado especialmente para ella) en el Festival de Venecia e hizo que el Presidente Roosevelt, tras una exhibición privada en la Casa Blanca declarara: "Todas las democracias del mundo deberían ver esta película".

En 1939 realiza su obra maestra *La regla del juego*, la cual constituye un augurio de la derrota de los valores humanistas.

La personalidad artística de Renoir creció más que la de Clair, convirtiéndolo en el más destacado director del cine francés e indudablemente en uno de los grandes narradores del siglo XX. Su tono realista dominó la producción francesa de preguerra y fue llamado "naturalismo poético" o "realismo negro francés".

Renoir fue pionero en el uso del audio directo, hacía las tomas de sonido en la misma localización para asegurarse de que las interpretaciones individuales se efectuaron dentro de su contexto original, articulándose la imagen y el sonido de forma simultánea. A menudo, trabajaba con escenarios contruidos en la propia localización, de modo que el interior de las casas de los protagonistas se pudieran conectar con los exteriores que les rodeaban.

No se puede dejar de lado a Marcel Carné (ayudante de Jacques Feyder y de René Clair en *Bajo los techos de París*) quien trabajó estrechamente con el poeta Jacques Prévert, que escribió casi todos los guiones de Carné y cuyo nombre quedaría ligado al director en la historia del cine. El origen periodístico de este realizador se refleja en el estilo de sus primeras películas, en el que trató de pintar las vidas sencillas de la gente corriente en su ambiente cotidiano. Es así como nace su personal y característico modo, marcado por la nueva escuela cinematográfica francesa. Marcel Carné fue siempre deudor de su propia sensibilidad poética, tenía un gusto especial por el amor no correspondido y el mundo de las clases trabajadoras. Sus obras principales son *Drôle de drame* (1937) y *Quai des brumes* (1938), que provocó violentas críticas del gobierno de Vichy al responsabilizarlo, junto a otros artistas, del clima moral desencadenando de la derrota de Francia frente a los nazis.

Hay que decir que una de las paradojas de la industria cinematográfica francesa radica en que sus máximos logros artísticos se dieron estrechamente unidos al fracaso de sus grandes compañías en su intento de dominar la producción, distribución y exhibición; dominio que las habría hecho capaces de

resistir eficazmente a las importaciones extranjeras, en particular a las estadounidenses. En consecuencia, el grueso de la producción ha estado en manos de pequeñas compañías independientes, a menudo con menos capital del necesario, incapaces de alcanzar esa continuidad en la producción que caracterizó a la industria de Hollywood de 1920 a 1960. A cambio, los cineastas franceses han tenido más oportunidades de encontrar algún inversor ocasional o a un grupo de ellos, decididos a sostener un proyecto arriesgado.

La moraleja a extraer de estas anécdotas, es que en el cine francés la figura del creador personal ha tenido tanto peso como el de la rigidez de las estructuras y los prejuicios de su industria y sus directivos. Es este cine personal el que le ha proporcionado el éxito fuera de sus propias fronteras, permitiendo a Francia, tras el final de la II Guerra Mundial, situarse inmediatamente detrás de Estados Unidos en el número de películas exportadas.

Características del naturalismo francés:

- Personajes de las capas más bajas de la sociedad.
- Ambientes sórdidos.
- Poético por su estilización romántica de los elementos anteriores.
- Negro por el gran fatalismo que abunda en las temáticas, la felicidad es inalcanzable, implica una visión sombría y pesimista del hombre. Produce un puente entre el gusto populista de los '30 y el nihilismo existencialista en la postguerra.

Este cine denso francés, con finales siempre muy tristes, fue muy admirado en Italia como producto del retórico optimismo de su cine oficial.

Sus imágenes y toda la atmósfera es muy oscura y sórdida. Puede ser considerado como una detección de las graves consecuencias que traería consigo la Segunda Guerra Mundial. Es una época de crisis, quiebre de valores y desconfianza en la estabilidad social, funcionando casi como una profecía.

La novela realista norteamericana:

La novela norteamericana de la primera mitad del siglo pasado, presenta algunas características que conviene nombrar para entender la fuerza que adquirió el neorrealismo posteriormente.

El principal hecho que marca a una generación completa de escritores fue la Primera Guerra Mundial. Un conflicto de esta magnitud produjo consecuencias en las manifestaciones culturales de la época. "Tres soldados" (1921) de John Dos Passos, quien participó efectivamente en la guerra, fue una muestra de las miserias que se viven en la vida militar, para un hombre de temperamento "estético". Dos Pasos afirmó: "La guerra es odiosa para el artista y destructiva para el arte".

El líder de este movimiento, el premio Nobel Ernest Hemingway, condensa mejor en dos de sus obras ("También sale el sol" de 1926 y "Adios a las armas" de 1929) todos los trágicos efectos que la guerra tuvo en los jóvenes. En "También sale el sol" habla de la generación perdida que sólo busca divertirse después de ver destrozadas todas sus ilusiones, el lugar elegido es España y París, la impotencia sexual de Jake Barnes, protagonista, es un evidente signo de la frustración espiritual de esa generación. "Adiós a las armas" es un relato que también presenta cómo la guerra despoja de propósitos e ideales a sus víctimas. Tal vez, la frase que mejor representa el angustioso desaliento de esta generación es la de Frederic Henry en "Retirada de Caporetto" quien afirma: "No fui hecho para pensar. Fui hecho para comer. Sí Dios mío. Comer y beber y dormir con Catarina".

Pero tal como la novela norteamericana influyó sobre el neorrealismo, es necesario nombrar algunas características muy especiales que permitieron estas desalentadoras y realistas visiones.

a. Crítica de Estados Unidos: El Presidente de Estados Unidos Woodrow Wilson dijo que la entrada de su país en la guerra se justificaba "para asegurar al mundo en la democracia". Ante esta afirmación paternalista, muchos escritores

norteamericanos vieron que su país presentaba, tal vez, más elementos de censura que de orgullo, como para expandir su modelo al mundo.

Diversos escritores trataron de demostrar lo contrario a la optimista visión de su presidente con agudas críticas. La más efectiva de estas sátiras fue la que escribió Sinclair Lewis en "Calle mayor" (1920), libro donde se ríe de la población del medio oeste a quienes califica de "tediosos divinizados". "Babbit" de 1922, es la mejor ridiculización que se hizo en esos tiempos del hombre de negocios, incluso llegando a incorporar la palabra como adjetivo a los diccionarios. Ácidamente se quejó de sus dudosos gustos literarios, su ética mercantil y de las ideas sociales y políticas ultraconservadoras que practicaban.

Otro de los críticos importantes fue Carl Sandburg quien describe con claridad los males del capitalismo. Acusa que hay gente viviendo en chozas, empleadas de seis dólares semanales en las tiendas y demacrados obreros italianos que trabajan en empresas siderúrgicas. Sus acusaciones fueron bastante atrevidas, sobre todo cuando acusa a la Iglesia de contradecir a Jesús al afirmar que está aliada con los grandes negocios.

La obras de O'Neill y Rice no hicieron más que confirmar esta tendencia de agudas críticas contra el modelo norteamericano, destacando los aspectos censurables del modelo económico.

Los éxitos de la década del '20 lograron calmar los ánimos de los críticos, aunque en 1925 se presentó "El gran Gatsby", una notable novela sobre muchachos pobres con aptitudes y energía que lograron realizar sus sueños de juventud. Sin embargo, la gran depresión de 1929 desató con más fuerza el movimiento crítico. William Faulkner, James Farrel y John Steinbeck fueron un coro estridente de condenas contra los males que ahora debía sufrir toda la sociedad, por un sistema colapsado.

El aporte que hacen los críticos para el desarrollo del pesimismo en la novela norteamericana, fue destacar la realidad social en que vivía Estados Unidos después de la Primera guerra Mundial y de la crisis económica de 1929.

b. El dominio de la ciencia y de la cuasi ciencia: El desarrollo de la llamada "ciencia popular", lejana en su significado correcto y cercana a la literatura, permitió que fuera susceptible de falsear y de deformar sus contenidos. Entre 1920 y 1930 los historiadores e intérpretes de la ciencia tuvieron mucho que decir sobre la ley de entropía, que afirma que la energía se deteriora o se vuelve menos aprovechable y que, como consecuencia, nuestro planeta se enfría o se desgasta y que algún día será inadecuado para la vida humana. Con afirmaciones como éstas, el poeta Robinson Jeffers no tardó en afirmar que la vida era un defecto y que el aniquilamiento un bien mayor.

Otro aspecto de la ciencia, que contribuyó, fue el surgimiento de las ideas freudianas en la literatura. "Winesburg, Ohio" (1919), de Sherwood Anderson es una novela en que todos los personajes presentan algún tipo de anomalía producto de represiones sexuales. Novelas como "Extraño interludio" y "A Electra le sienta bien el luto" de O'Neill fueron escritas según criterios freudianos, parámetros que también dominaron las biografías escritas esos años.

La ciencia también impuso su reinado a través del dominio de las secreciones glandulares, las que se convertirían en una nueva fuente de tiranía. Lady Brett en "También sale el sol" de Hemingway, es una persona sumamente sensual que culpa a las glándulas de su comportamiento inmoral. En "Ratones y hombres" (1937) de Steinbeck, su protagonista Lennie señala al hipotiroidismo como causa de su suerte. Así la biología parecía convertir al hombre en un verdadero esclavo.

Las ciencias también ejercieron su nuevo poder en la economía y la sociología. Los aspectos económicos aparecen sobredimensionados en la historia de Estados Unidos, como en las obras de Charles A. Berad o de V. L. Parrington. La presión económica también aparece como decisiva en el desarrollo de varias novelas. Mientras que las obras dedicadas a la sociología se dedicaban a destacar la imposibilidad del hombre para escapar del ambiente en que había nacido.

c. El desamparo del individuo: La persona ya no era moralmente responsable ni autónoma. En "El temperamento moderno" (1929) de Joseph Wood Krutch, la civilización moderna está en decadencia, porque el pensamiento es una señal de esto. Además, en varias novelas se acusa de un evidente desamparo al hombre, producto del determinismo biológico y social, la tiranía de la presión económica y la impotencia del individuo frente a circunstancias insuperables.

Estos antecedentes propiciaron el desarrollo de la pesimista literatura norteamericana, la cual tuvo en Ernest Hemingway y en William Faulkner a sus máximos representantes.

El realismo presente en las obras de Hemingway tiene una de sus causas en su faceta periodística. Mediante el ejercicio de esta profesión pudo encauzar sus inquietudes como escritor y también a acercarse a las cosas y contarlas de la manera más real, directa y eficaz posible; mientras desarrollaba este estilo, se mantenía escribiendo poesía, conservando sus obsesivos y característicos dotes de estilista. Como novelista, Hemingway jamás desprendió de sus personajes las más reales dificultades que enfrenta cualquier persona. Sus héroes jamás triunfaron, la derrota, la adversidad, la guerra, la vejez, la muerte, la debilidad, el sexo y el dinero, siempre los alejaron de la felicidad.

En sus primeros libros muestra la vida de dos tipos de personas. Por un lado, hombres y mujeres despojados por la guerra de su fe en los valores morales y que viven despreciando todo de forma cínica, excepto sus propias necesidades afectivas. Y por otro, hombres de carácter simple y emociones primitivas como los boxeadores y los toreros, de los que describe sus valientes y, a menudo inútiles, batallas contra las circunstancias.

Hemingway había explorado temas como la impotencia y el fracaso, pero al final de la década de 1930 empezó a poner de manifiesto su preocupación por los problemas sociales. Tanto su novela "Tener y no tener" (1937) como su obra de teatro "La quinta columna", publicada en "La quinta columna y los primeros

“cincuenta y nueve relatos” (1938), condenan duramente las injusticias políticas y económicas.

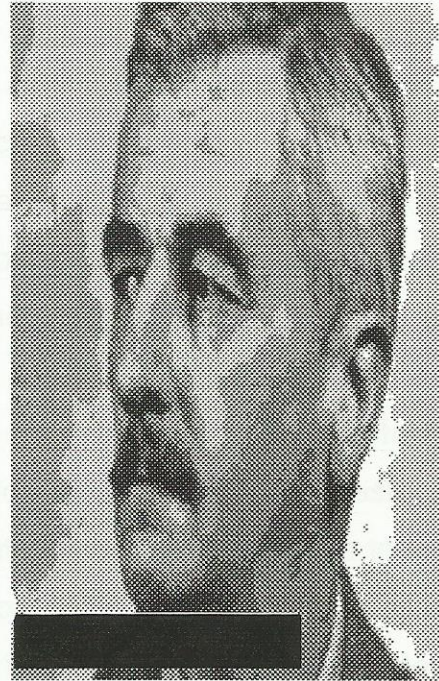
Quizás la característica que más perdure de Hemingway sea el haber convertido a la palabra en un poderoso instrumento de comunicación de la belleza, la emoción, el riesgo y el desengaño que implica vivir.

William Faulkner fue el otro premio Nobel de la literatura norteamericana. Su literatura era calificada como de un pesimismo radical. Para crear una atmósfera determinada, sus frases complejas y enrevesadas se alargan durante más de una página y, jugando con el tiempo de la narración, ensambla relatos, experimenta con múltiples narradores e interrumpe el discurso narrativo con divagantes monólogos interiores. Faulkner creó escuela y las letras hispanas siguieron trabajando el género realista, como puede descubrirse en la obra del chileno Manuel Rojas y de los mexicanos Juan Rulfo o Carlos Fuentes.

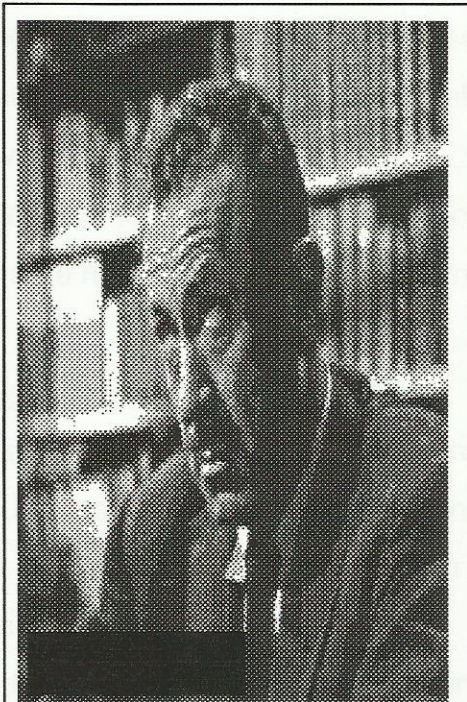
Su origen estuvo en el sur de Estados Unidos que había vivido sus días de gloria antes de la guerra civil, pero que no se ha adaptado a la modernidad. Faulkner siempre criticó este mundo por ser muy artificial y por convertir a los hombres en monstruos de la crueldad. A pesar del límite geográfico del que nunca se salió, su obra trató temas de gran universalidad. Nombro a los antiguos latifundistas (ahora pobres), a los blancos sin dinero, a los negros que viven dentro de una sociedad convulsionada y toda la problemática que se da entre estos actores. Faulkner escribe obsesionado con la idea de fatalidad, la inevitable degeneración de las cosas, la muerte, el horror y la crueldad. Para este escritor el valor está en resistir al mal, aunque sea sin esperanzas, aceptar el sufrimiento con humildad, asumiendo el terrible destino y también el pasado. Todo lo que dignifica es el dolor.

La estética del cine italiano, en directores como Rossellini, no es más que un equivalente cinematográfico de la novela americana. No es una simple adaptación. Hollywood no ha dejado de llevar a las pantallas a los novelistas americanos, que aunque fueran fiel al libro frase por frase, no habrían podido transcribir el espíritu realista a la película.

novela



William Faulkner



John Steinbeck

americana

Se puede pensar que ha tenido cierta influencia en este hecho la popularidad de los novelistas americanos en Italia, donde sus obras han sido traducidas y asimiladas mucho antes que en Francia. También hubo una excepcional afinidad de las dos civilizaciones, como lo reveló la ocupación aliada. El G.I. se sintió en Italia como en su casa. El mercado negro, la prostitución con el ejército norteamericano y los soldados mismos se convirtieron en importantes personajes de películas italianas, representando su papel con una naturalidad muy elocuente.

Aunque ciertas vías de influencia hayan sido abiertas por la literatura o la ocupación, este es un fenómeno que no sólo puede explicarse a este nivel, porque el cine nunca había sido más típicamente italiano. Mas que una influencia es un acuerdo del cine con la literatura sobre los mismos datos estéticos profundos, sobre una común concepción de las relaciones entre el arte y la realidad. Hace bastante tiempo que la novela moderna ha realizado su revolución realista, integrando la técnica del reportaje y la ética de la violencia. No es cierto que el cine haya tenido influencias sobre esta evolución, como se cree comúnmente, un filme como *Paisa* prueba que va con veinte años de retraso sobre la novela contemporánea.

El neorrealismo encontró para la pantalla, los equivalentes cinematográficos de la importante revolución literaria moderna.

Escuela documental británica:

Antes de hablar de esta escuela propiamente tal, explicaremos de que se trata el documental en general, género con variados contenidos que van desde el documental de guerra, hasta el de turismo y deportivo, incluyendo el científico, el de información y el social.

Por documental se entiende el género cinematográfico ajeno al cine de ficción, que reproduce la realidad de un modo informativo o interpretativo, pero siempre con la intención de documentar hechos, acontecimientos, actividades o

lugares, cuyas consecuencias e implicancias culturales y sociales se suelen estudiar.

A pesar que es tan antiguo como el cine mismo, los británicos fueron los primeros en presentar fragmentos de la realidad como *La vida de los mineros* o *La historia de un trozo de pizarra*. Una de las ramas que se inició tempranamente fue el documental sobre expediciones, *La expedición Scott al Polo Sur*, de Herbert Ponting (1912) fue pionera en este género.

Después de los intentos de los documentalistas Lev Vladimirovic con *En el frente rojo* (1920) o Dziga Vertov con el concepto de cine-ojo, las cámaras se orientaron hacia el ser humano con más profundidad. Quien definitivamente lo logró fue Robert Flaherty con *Nanook, el esquimal* (1922), película con la que se creó el documental. Flaherty logró darle un sello propio al incipiente género, ya que demostró que también puede ser calificado como obra de arte. No sólo grababa a personas que no eran actores, también los estudiaba y se involucraba mucho con ellos para conocer cómo vivían. Con *Nanook* se abrió la posibilidad de hacer documentales poéticos y con temas étnicos. *Nanook* - con su esposa, sus hijos y sus perros - muestra su vida cotidiana. Acá el cine documental trasciende su mera apariencia de las cosas, para convertirse en un drama protagonizado, por primera vez, por un salvaje. La película fue un éxito sin necesitar escenografías o estrellas y la Paramount le propuso hacer un documental sobre los mares del sur.

Con un éxito inferior a su debut, Flaherty rodó *Moana* en las islas polinésicas entre 1923 y 1925. El documental interpretaba la vida de una joven pareja maorí, pero en este filme cayó en la exaltación del salvaje bueno y feliz en un mundo sin conflictos. El alejarse de la realidad impidió que *Moana* tuviera la misma aceptación que *Nanook*.

Otro importante pionero de los documentales fue Dziga Vertov, que en 1918 se dedicaba a filmar noticias. Siempre creyó en las ilimitadas posibilidades que le ofrecía el montaje para acercarse a la realidad y en 1922 construyó una crónica histórica a partir de material de archivo. La particularidad de esta historia

fue el debut de la técnica del cine-ojo, que pretendía captar la realidad de un modo imprevisto y reorganizarlo posteriormente con matices ideológicos.

Esther Choub hizo un gran aporte al cine de compilación. Dividiendo las noticias entre lo visible y los elementos de composición plástica, elaborando una mitología de historia rusa entre 1896 y 1927 sin filmar absolutamente nada.

Alberto Cavalcanti, en Francia, dio el comienzo de la "City simphony". Eran obras que se desarrollaban en un corto plazo de tiempo (no más de 24 horas) y en las que se filmaban todos los aspectos de la vida cotidiana como comer, vida nocturna, trabajo, entre otros, en las distintas capas sociales. Las películas más importantes de este género son *Berlin, die simphonie eines grosstadt* de W. Ruttman, en 1927, o *El hombre con la cámara* de Vertov, en 1929.

Por último, George Lacombe rodó *La zone* (1928) sobre la miseria en los suburbios parisinos y abrió el camino para los documentales sociales.

Pero indiscutiblemente el lugar donde el documental se desarrolló con más fuerza, creando una verdadera escuela, fue en Inglaterra. La corriente inglesa, esbozada en 1929 por John Grierson, fue la primera en establecer fundamentos estéticos e incluir la dimensión humana. Sus películas estuvieron al servicio de instituciones estatales: el EMB Film Unit (Empire Marketing Board, del Ministerio de Comercio) entre 1929 y 1933, el GPO Film Unit (General Post Office) hasta 1941, que posteriormente sirviera para el cine de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial.

La escuela británica crece detrás del genio de Grierson. Después de estudiar ciencias políticas en la Universidad de Chicago, le llamó poderosamente la atención el modo en como los medios de comunicación social ayudan a la formación de la opinión pública. Su análisis se centró inicialmente en la prensa escrita, pero posteriormente se dio cuenta del enorme poder que tenía la radio y el cine, incluyéndolos también. Su conclusión fue sentenciante: el hombre moderno no puede seleccionar la información. Además de la imposibilidad temporal de acceder a todos los medios y de comprobar su veracidad, se suma la

...dificultad que presenta la información parcial, ya que Grierson acusa a los medios de estar al servicio de las empresas e individuos y no de la comunidad.

Ante ese desolador panorama, Grierson creyó que era necesario la creación de un medio de divulgación de la información que fuera capaz de observar la vida de manera auténtica y real, además de cumplir su función de manera democrática. Para Grierson el cine podía informar y educar.

Una vez que el cineasta se asoció con Stephen Tallents del Empire Marketing Board rodó su primera y única película: *Drifters*, que mostraba las labores de pesca y comercialización del arenque. La película tuvo su mayor mérito en lograr que la información no tuviera dramatización.

Después de la película, Grierson no grabó más y estructuró un grupo de productores que siguieron su estilo. Basil Wright también dirigió una película con motivos de pesqueros, *Song of Ceylan*, que se caracterizó por ser el primer intento de guiar el filme con audio más que diálogos o música. En 1935 Edgard Anstey y Arthur Elton codirigen *Housing problems*, documental con un estilo periodístico de noticias con entrevistas a gente común, viviendo en casas muy humildes y en condiciones muy malas. Harry Watt y Basil Wright filman *Night mail* en 1936, perspectiva lírica del correo nocturno en tren desde Londres a Glasgow. Otros directores de la escuela fueron Donald Taylor y Stuart Legg. El lema de este grupo fue la frase acuñada por Grierson: "El realismo, forzado siempre a basarse en la realidad, debe preocuparse no de ser bello, sino preciso".

La consecuencia directa de haber formado una escuela fue la exactitud estética en la información y el rigor estilístico. Posteriormente se disolvió el Empire Marketing Board y el General Post Office les ofreció su apoyo, la cual produjo obras maestras del cine británico como *We live in two worlds*, *North Sea* y *Color Box*. Posteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial, Inglaterra realizó el cine de propaganda de mayor calidad y más convincente. Grierson viajó a Canadá iniciándose la decadencia británico que sólo se mantuvo vigente en el cine científico.

Los comienzos del documental británico fueron importantes para la producción de filmes de oposición. Esta postura era en relación al gobierno nacional y sus modelos de distribución, estrategias de exhibición y políticas de conciencia. Por ejemplo, los filmes laborales no eran particularmente opositores por experimentar con la estética, pero sí por establecer las bases de lo que posteriormente sería el cine social de los años '60 del siglo pasado.

Este movimiento fue muy importante para corrientes que se desarrollaron más tarde como el neorrealismo italiano. No se puede negar la labor de educación sobre la realidad y sobre la conciencia social que realizó esta escuela. Los directores se oponían con fuerza a los filmes comerciales de ficción. La obra cumbre del género es *Drifters*, que acertó con los sentimientos del vivir actual, como es el caso de la pesca. Películas que tratan temas tan cotidianos son verdaderos poemas de la belleza del trabajo y la industria.

En el documental británico encontramos nuevas técnicas que posteriormente fueron usadas por los neorrealistas y por nuevas corrientes cinematográficas. Las características las podemos resumir en:

- Vida cotidiana como comer o trabajar.
- Protagonismo de cualquier persona que no sea actor profesional.
- Ausencia de escenografías, luces, maquillajes y todos los elementos que alteran la realidad propiamente tal.
- Temáticas sociales y la posibilidad de mostrar la historia.
- Incorporación del drama humano a las representaciones de la realidad.
- Desarrollo de las películas documentales con criterio estético.
- Función informativa y educacional.

El teatro callejero:

Dentro de todas las corrientes previas que influenciaron en el neorrealismo, el teatro callejero no fue tan importante como el naturalismo francés, el documental británico o la literatura norteamericana. Una de las razones de esto es la diversidad de este género y sus características que impiden encasillarlo en

un tiempo y lugar específico. No olvidemos que las primeras señales del teatro callejero las podemos encontrar en el tiempo de los juglares o trovadores medievales y que actualmente están presentes en muchos países del mundo con sellos distintos.

Uno de los representantes de este género en nuestro país es el director de teatro Andrés Pérez quien logró un gran éxito con sus obras callejeras en la década de los '80. A pesar de aclarar que no se puede hablar de normas que rigen el teatro callejero, ya que cada director le imprime su estructura de acuerdo a sus circunstancias, hay un elemento en común.

Andrés Pérez destaca que el teatro callejero es una improvisación absoluta. Ya que el teatro tiene la característica de ser arte vivo (la interpretación del momento es disfrutada por el público, convirtiéndose en única) asimila la realidad de una manera cuasi única, incorporando el ruido del auto o a un transeúnte que grite algo.

Respecto a la realidad como temática, Pérez afirma que el teatro callejero partía desde la realidad y terminaba en ella. Pone como ejemplo el teatro que él realizaba durante el gobierno militar; sus obras eran de agitación, se trataban temas contingentes e inmediatos. Pérez lo llama "teatro de editorial de diarios", si la noticia del momento era el Día del Trabajador, ése sería el motivo de su obra y con la misma rapidez que se creaba, desaparecía. Pérez señala que el teatro callejero es esencialmente político, porque toma la realidad para criticarla.

Las obras eran diferentes a las realizadas en una sala. El hecho de ser callejero obedece a la imposibilidad de contar con una sala para montarlas. Los directores y actores callejeros no tenían recursos y lo hacían para ganar dinero y poder seguir haciendo lo que sabían hacer. El ingenio y la rapidez de los guiones eran fundamentales; la simpleza y la inmediatez de la puesta en escena eran condiciones vitales para el éxito de la obra, así como la repetición constante de la problemática, para que cualquiera se pudiera incorporar.

Andrés Pérez afirma que el teatro callejero hace que la palabra pierda la fuerza que tiene en el teatro de la sala, ya que el peso de guiar la obra descansa

entre los gestos y la resolución de conflictos. Este es un aspecto que está relacionado con los primeros años del cine, ya que entonces se ocupaban actores teatrales. El uso de estos artistas se vio reflejado en que en las películas del cine mudo, los planos eran amplios y generales con mucha importancia a la escena total. A medida que los años pasaron y los directores se dieron cuenta que podían manejar planos más específicos, fue necesario que los actores se especializaran en que no basta con gesticular bien o actuar para una sala amplia; lo que exigían las cámaras eran artistas capaces de traducir expresiones faciales que podían dar mayor profundidad a las escenas. Los actores neorrealistas asimilaron nuevamente la actuación "teatral" en el cine, dirigida a los planos generales, que fueron una de las características de esas películas, así como el uso de los actores cotidianos. Como afirmamos al comienzo de este capítulo, el desarrollo de un movimiento como el neorrealismo no fue producto de un fenómeno espontáneo. Tuvo raíces que aportaron valiosamente en el uso de técnicas y de búsqueda de problemáticas que destacaran la necesidad de valorar la realidad con la magia que ésta puede transmitir.

El realismo arriero

Fueron muchos los que dijeron que el neorrealismo era algo viejo y que venía por casa ya hecha. Es cierto que ese mismo cinematógrafo no era una novedad y que fotografías sucesivas se hizo que mucho antes de la llegada

IV. Neorrealismo italiano: “UNA NUEVA FORMA DE MIRAR”

El neorrealismo cinematográfico italiano ha significado una nueva forma de hacer cine y de representar la realidad. Esto se traduce en las innumerables innovaciones introducidas por esta escuela, que han sido de gran importancia en la historia del cine.

Si tuviéramos que resumir todas estas novedades en una sola, no cabe duda que la más importante es el haber introducido en las películas la mirada del autor, del realizador. Resulta difícil entender cómo un cine que busca la objetividad y la realidad casi documental, puede contener a la vez la mirada de un Visconti, de un Rossellini o de un De Sica. Ése es, a nuestro juicio, uno de los mayores logros del neorrealismo, el lograr mostrar un período determinado del siglo que recién terminó, pero sin excluir el sentimiento de sus protagonistas que son los cineastas, los cuales demostraron que existen infinitas posibilidades de ver una misma realidad sin traicionarla.

Este hecho es el que nos ha llevado a afirmar que con el cine neorrealista nace el cine de autor, en el cual quedan plasmados todas las obsesiones de un grupo de jóvenes que lucharon con todo lo establecido, para mostrar lo que ellos creían importante.

Es cierto que con Eisenstein o con Renoir ya existía una mirada del autor, sin embargo, con el neorrealismo esto se hizo colectivo, es decir, ya no son directores aislados los que introducían su sello en las películas, sino un grupo de realizadores que compartían las mismas inquietudes y buscaban los mismos resultados.

El realismo anterior:

Fueron muchos los que dijeron que el neorrealismo era algo viejo y que caminaba por pasos ya dados. Es cierto que el realismo cinematográfico no era una novedad y que fotografiar sucesos es algo que existía antes de la escuela

mana, pero lo que no existía es la forma peculiar de enfocar esa realidad y la manera de verla y sentirla.

Ya había una búsqueda realista en el cine ruso con Serguei Einsenstein y en el francés con el movimiento denominado naturalismo poético. Muchos elementos de la entonces joven escuela italiana existían antes de la liberación: hombres, técnicas y tendencias estéticas. Pero la coyuntura histórica, económica y social hicieron precipitar una síntesis a la que también se le introdujeron elementos originales. A diferencia de otros filmes europeos, las películas italianas no se limitaban a pintar episodios de la resistencia. Con la marcha de los alemanes, la vida recomenzaba en Europa. En Italia, por el contrario, la liberación no significaba una vuelta a la libertad anterior, sino una revolución política, una ocupación aliada y un desquiciamiento económico y social. Además la liberación fue lenta, duró meses, afectando profundamente la vida moral del país. Por todo esto, en Italia "resistencia" y "liberación" no son simples palabras históricas.

Por todo esto el neorrealismo no buscaba volver a fotografiar lo que se entendía por realidad, sino que buscaba interpretarla y también criticarla, dando origen a una nueva forma de ver esa verdad.

"El realismo anterior era casi deshumanizado, frío, sin poesía y tenía la escasa fuerza o el débil sentimiento de unos seres que contemplaban la vida como espectadores. Todos sabemos que en la escuela clásica francesa el realismo es tradicional, pero posee ciertas condiciones en forma más lógica y objetiva".⁽¹⁾

Como ya dijimos, uno de los verdaderos precursores del neorrealismo es Charles Chaplin, quien hace muchos años, con una visión humorística de la vida, tuvo sentimientos parecidos al de los directores italianos, presentando la tragedia del diario vivir. *Luces de la ciudad* (1931) podría ser calificada como neorrealista, porque Chaplin es el precursor de este espíritu de lucha contra la injusticia, expresado con su forma ridícula de caminar que le sirvió para hacer la crítica más despiadada de la existencia. Esto no quiere decir que entre ambas formas existe

⁽¹⁾ P. Caro. 1955, pp. 13 - 14.

una identificación completa, ya que tienen grandes diferencias aún en aquellos puntos en que se muestran más cercanas. El contraste chapliniano de la realidad con los sentimientos es más fuerte, juega con el dolor y con la bondad; mientras que en los filmes italianos los sentimientos no están puestos a propósito, sino que vienen barajados por la vida.

Italia, el arte y el cine:

Italia ha sido una de las primeras naciones que enfocó el cine desde un principio con una mirada teórica, artística y también práctica. Fue un italiano, Riccio Canudo, quien bautizó al cine como séptimo arte y, desde entonces, Italia ha conservado la primacía entre los teóricos del cinema.

El cine en Italia nace por el año 1900 (cuando se funda Roma). En Turín las dos primeras firmas cinematográficas - la Ambrosio y la Cines - son las que realizaron los primeros intentos cinematográficos filmando escenas simples y reales al igual que en Francia. Este cine pronto evoluciona a uno histórico y pomposo, que dominará gran parte del futuro y que llega a ser conocido por sus clamorosos éxitos e incluso a ser copiado por el resto de las cinematografías en el mundo. De este estilo son las películas *Los últimos días de Pompeya* y *La corona de hierro*. Junto con este cine está el llamado "tarjeta postal", el cual se dedicó a mostrar bellas panorámicas e historias amorosas. Ambas tendencias dieron origen a lo que luego se conoció como "Gran Ópera".

En 1914, con el estallido de la Primera Guerra, este esplendor muere surgiendo la crisis inevitable que dura hasta 1932, cuando Mussolini comienza a reavivar aquellas cenizas casi apagadas. Pero en ese lapsus de inactividad cinematográfica, se filma *Cabiria*, que marcará una época en la Historia de la cinematografía mundial, gracias a sus grandes decorados que años más tarde incorporará el cine norteamericano de Cecill B. De Mille.

También en Italia se dan un par de obras de auténtico sentido realista, puestas de ejemplo por los teóricos modernos como antecedentes del realismo italiano y que representaron lo que se llamó vieja escuela realista. Una de estas

película es *Perdidos en la oscuridad*, realizado por Nino Martoglio en 1914. Los antecedentes del neorrealismo en este filme, se pueden encontrar en las condiciones del pueblo al que vemos con parecidos problemas e inquietudes.

Como ya explicamos, en 1933 el cine italiano vuelve a tomar cierta fuerza frenada por el régimen fascista. Aunque la producción no tenía mucho valor en sí para nosotros presenta cierto interés, porque aparte de fomentar la producción con directores extranjeros como Max Ophuls, Pierre Chenal y Marcel L'Herbier, implanta una serie de tópicos que después serían destruidos por el neorrealismo.

La transición:

El paso del cine banal al neorrealismo no se realiza bruscamente, existe un periodo de transición. En 1932 surgen inquietudes pero sin la suficiente fuerza para brotar, debido al sistema político imperante. Son las películas que anteceden a la Segunda Guerra Mundial, las que verdaderamente se pueden poner como ejemplo de iniciadores de este cambio o, mejor dicho, de esta mutación tan radical.

En 1939 Francesco De Robertis realiza *Hombres en lo hondo*, un documental de guerra con el cual se da el primer paso. En 1943 Vittorio De Sica y Cesare Zavattini cierran la transición con *Los niños nos miran*.

Las películas que pueden calificarse como definitivas dentro de la nueva escuela neorrealista son *Cuatro pasos en las nubes* realizada por Alessandro Blasetti y con argumento de Zavattini. Pero es sin duda *Obsesión*, el primer filme de Luchino Visconti, la que representa el mayor gesto de rebelión contra el ambiente y el estado de las cosas reinantes.

Es así como, a principio de los años '40, se forma esta nueva escuela de teóricos que marcan un nuevo camino. Pero, a la vez, también existe una circunstancia social como es la guerra y la reacción psicológica ante los valores falsos. Por otra parte, en el plano personal, los directores y argumentistas eran hombre de experiencia que demuestran su propio estilo y que quizás antes no

podieron desplegar. Esto demuestra la idea de que este cine no nace de la nada. Es Mario Camerini quien llena este período, mostrándose como hombre agudo con un sentido irónico, en el que la huella de René Clair es patente.

La guerra también trae nuevas perspectivas. Todos los largometrajes de comienzos de guerra son obras de propaganda, en las que se busca una sensación fácil, pero ya con un héroe popular como es el soldado o el pueblo mismo. La guerra continúa y la propaganda cambia, mostrando a un soldado que avanza por las carreteras, por las tierras devastadas y por caminos con huellas de desolación. Se acerca el neorrealismo. Es aquí, por estas veredas, por donde llega un caminante, hombre joven y dispuesto a decir lo que ha visto, pero a decirlo sin miedo.

La reacción:

Existía una psicología colectiva de lucha, latente entre los italianos contrarios al régimen mussoliniano, que desde un principio se sintieron adversos a ese cine fantasioso. Esto hizo que fijaran sus ojos en escuelas realistas extranjeras y vieran como fuente de inspiración al pueblo.

La reacción fue todo un movimiento antifascista, que aunque nació en un orden puramente práctico y político, tuvo su reflejo en los cineastas. Éste fue encauzado por teóricos del cine, por medio de revistas y otros escritos no conformistas como "Cinema". Esta revista fue durante años portavoz de los no conformistas y en ella, poco a poco, se fraguó una enseñanza a la que contribuyeron algunos de sus más destacados redactores, como Domenico Purificato, Gianni Pucini y Francesco Pasinetti.

Esta tendencia reactiva fue tomando vida y calor con la incorporación de jóvenes adeptos y entusiastas que a toda costa querían derribar la impostura y presentar ideas nuevas. Si tuviéramos que señalar una escuela teórica del cine neorrealista, aunque tengamos la convicción de que su nacimiento es debido a un proceso mecanicista, tendríamos que recurrir a estos escritos y señalarlos como impulsores de ella. Pero de no haber sido por la realidad ofrecida

En aquellos momentos de la anteguerra y postguerra, no habría nacido esta nueva concepción del cine con todo lo que significa.

Es verdad que la revista "Cinema" influyó en la orientación de los jóvenes cineastas, pero de eso a realizar, a salir a la calle y encontrar una nueva realidad que hay que fotografiar con pocos medios, existe una diferencia considerable.

Toda esta psicología reactiva que se produce por un hastío de lo falso produjo, al caer Mussolini, un deseo incontenible de sinceridad. Esta reacción no se mantuvo en el plano oculto y personal, sino que llegó a adquirir un matiz marcadamente político en reuniones celebradas y en proyecciones privadas de filmes prohibidos por la censura.

Esta tendencia reactiva tuvo como principal consecuencia un acercamiento a los problemas del pueblo y un ansia de destruir los eternos tópicos del fascismo y aquel cine convencional de comedias y epopeyas banales. Volvieron la mirada hacia las viejas películas de gran sabor nacionalistas. Se vuelve la mirada al pueblo y a los espectáculos dialectales tan populares y frecuentes en Italia.

Uno de los directores neorrealistas, Giuseppe De Santis, sintetizó y condenó todo lo que imperaba en esta época:

- Abajo los convencionalismos pueriles y amanerados que forman la mayor parte de nuestra producción.
- Abajo las elucubraciones fantásticas o grotescas de las que se sacan los puntos de vista y los problemas humanos.
- Abajo toda fría reconstrucción de hechos históricos o adaptaciones de novelas, cuando una necesidad política no necesita de tales recursos.
- Abajo toda retórica, que presente a todos los italianos como formados de la misma pasta humana e inflamados por los mismos nobles sentimientos e igualmente conscientes de los problemas vitales.

En estos cuatro puntos se encuentra latente todo el credo de inspiración neorrealista y los problemas que el nuevo cine afrontaría.

La tendencia que predominaba en el cine italiano era la "Gran Ópera", la cual comprende los filmes producidos hasta 1943, inspirados en el abundante

patrimonio histórico del pueblo italiano. Eran historias pomposas de la vida social, donde se buscaba un mundo aparatoso, melodramático y diferente al cotidiano.

El neorrealismo es lo contrario, no pretende mirar desde fuera la almohada de plumas o el lujoso carruaje. La cámara está abajo, en la calle. No necesita recurrir al tenor o al general, le basta con un cochero y el niño; pero si tiene que mostrar a un tenor o a un general, los muestra como personas, no como mascaradas. Por eso, para realizar cine neorrealista se necesitan una serie de condiciones: sensibilidad, observación y psicología, que muestren a las personas tal como son y no como mascarones o tópicos.

La guerra; un factor determinante:

El pueblo italiano no sentía las ansias imperialistas y bélicas del gobierno fascista, por lo tanto, tampoco sentía aquel cine publicitario que en realidad no hacía más que ensalzar valores pasados.

Los italianos fueron arrastrados a la guerra y la antipatía por esa tendencia se hizo general. Si a esto se añaden sus consecuencias, catástrofes y destrucciones que sufrieron, encontramos a un pueblo que, sin ninguna participación voluntaria, sufre las máximas consecuencias de la guerra, tocándole la labor de afrontar y reconstruir problemas y situaciones que no habían provocado.

Esta nueva escuela cinematográfica tuvo que enfrentar toda una situación de postguerra: la falta de materias primas para realizar sus trabajos y la atención del Estado que, a pesar de que debía preocuparse de situaciones más graves, dedicaba a estas nuevas producciones que representaban el primer paso de acercamiento entre el pueblo y el público internacional. Esto les obligó a hacer un cine sencillo, que será una de las características de la nueva escuela.

No fue un capricho de los realizadores el salir a la calle con la cámara en mano, era una realidad, era lo único que podían hacer, ya que no tenían ni estudios cinematográficos, ni el capital para reconstruirlos. Existía un sentimiento

reproche hacia los que habían dejado la nación en tal estado y un ansia de proclamar la verdad a cuatro vientos.

Lo que a primera vista sólo parecía un documental filmado por las circunstancias, portaba una idea, llevaba lo que hoy en día se llama un mensaje y que después brotaría como norma de la escuela.

A este factor llamado "guerra" le debemos un cine hecho en exteriores, que refleja un ambiente doloroso en son de reproche y el color gris de sus cintas. También le debemos la sencillez de la realización y su aspecto documentarista.

El verdadero neorrealismo:

En 1946 aparece una película que sería definitivo para afianzar el neorrealismo y que marcaría el camino a seguir en la trayectoria de esta escuela.

Hasta la fecha el neorrealismo era una tendencia plenamente influida por la guerra, pero con la aparición de la película de De Sica *Lustrabotas* se abre un nuevo horizonte del cine italiano. Incluso Rossellini que, con su técnica más mecánica, era la principal figura de esta escuela fue destronado por De Sica y Zavattini, quienes hicieron un valioso aporte, al entregar al cine social un sabor particularmente humano y bondadoso.

Es así como se abre paso a una época más humana que la anterior, más sentimental y emotiva, presentando un aspecto de la existencia no basado en un acontecimiento (como puede ser la guerra), sino en la simple existencia y en problemas a los que no da solución la sociedad. Se comienza a hacer uso del humor, intercalado en la vida, y se recurre a la idealización y al sueño como lo hiciera antes Chaplin.

Esta nueva etapa del neorrealismo no abandona las características esenciales de la escuela italiana, pero introduce elementos nuevos, que la hacen más interesante:

- La vida constituye la única fuente de inspiración, entregando su verdad.
- Esta orientación no olvida la vieja tradición del cine realista francés o ruso, pero tiene un sabor agridulce que recuerda a Chaplin y a René Clair.

- La huella de Chaplin es manifiesta en el sentido de la desolación y el desamparo, no para mezclarlo con una trama sentimental, sino para llevarlo a la vida.
- Se aprovecha la idea filosófica del cine de Chaplin, ya que todos sus filmes no hacen otra cosa que especular con ideas y sentimientos que expresa con imágenes perfectas y un sorprendente juego de situaciones.
- De René Clair se toma el humor fino, que sirve para tomar venganza de la vida.

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

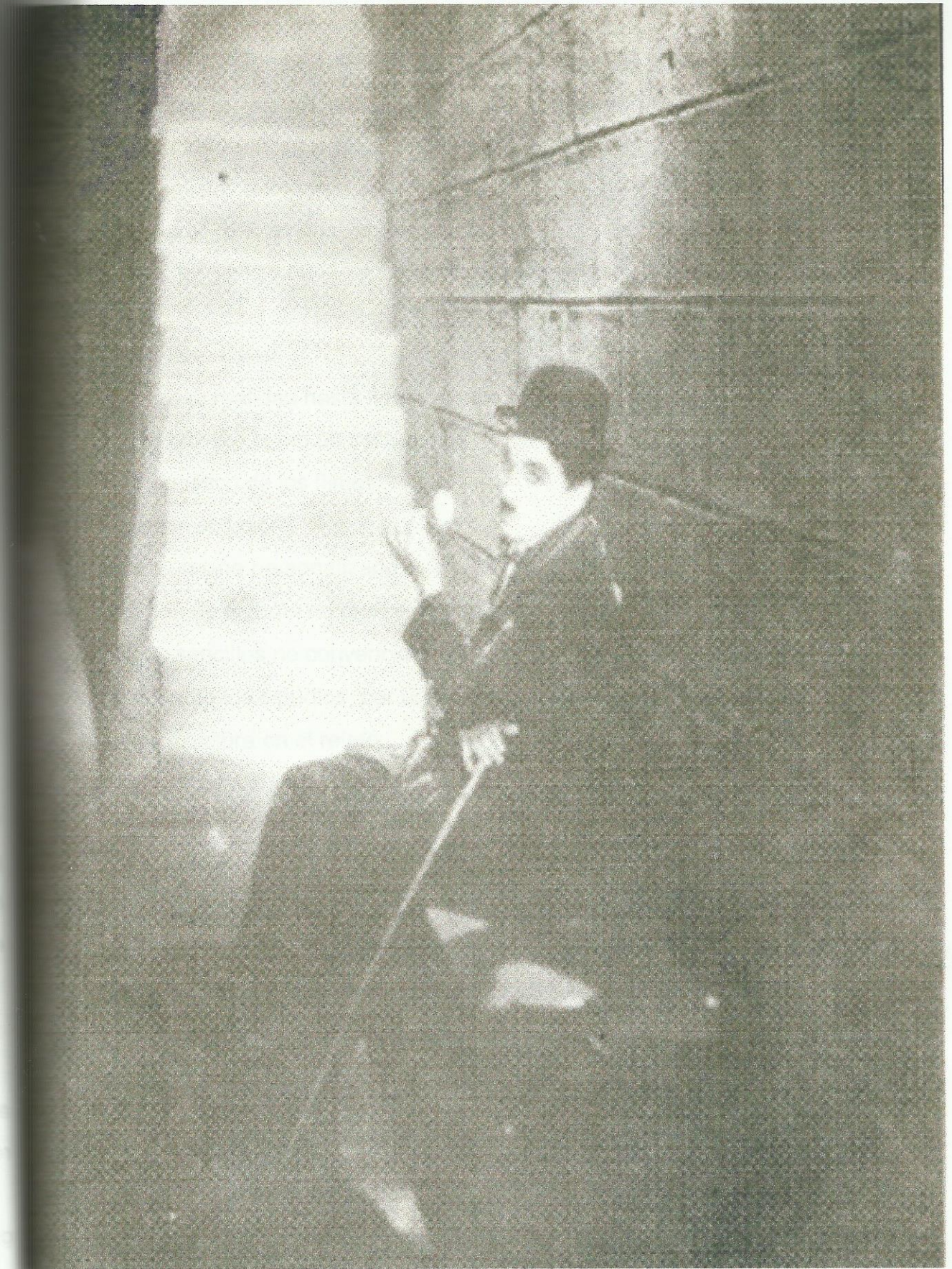
En esta etapa el realizador, cuando se acerca al ambiente, no busca el hecho sensacionalista, sino que busca al hombre como si se buscara a sí mismo. Este nuevo sentido de comprensión, el mirar con "ojos de poeta", es lo que hace del neorrealismo italiano una escuela diferente, que clama la verdad y señala al enemigo. En este sentido el neorrealismo supera a Chaplin, porque aunque éste muestre la misma existencia, la presenta con símbolos, mientras que el neorrealismo la mira bondadosamente y la presenta con seres humanos.

Lustrabotas desde el punto de vista técnico no es una gran obra; su dirección no es perfecta, pero De Sica se fue superando en sus realizaciones posteriores. Por otra parte, los movimientos de cámara o los ángulos, son tan sólo como los puntos y comas en la literatura, siempre secundarios, si se compara con el sentido de la frase, que equivale al montaje o a la mirada del realizador.

La teoría neorrealista:

La teoría de este cine no es anterior a sus obras. Ésta quedó establecida a medida que el movimiento avanzaba, y son los mismos argumentistas y realizadores los que contribuirían a ello con sus propios filmes.

La teoría del neorrealismo, tal como está establecida se la debemos al guionista Cesare Zavattini, quien a lo largo de una serie de artículos y de películas estableció cómo y qué se pretendía conseguir.



Charles Chaplin

También Raymond Bordé, crítico cinematográfico de "Les Cahiers du Cinema", analizó, en un artículo para esa publicación, las características que hicieron del neorrealismo algo innovador y que, en definitiva, lo distinguía de escuelas realistas anteriores.

A partir de ambas observaciones se pueden extraer una serie de postulados, técnicos y no técnicos, enumerados y desarrollados a continuación:

- Afrontar la realidad.
- Analizar esa realidad hasta llegar al más mínimo determinante.
- Toma al hombre como un ser social.
- Sentido poético de los filmes.
- Finales sin solución.
- Llegar a un cine personalizado.
- Utilización de actores no profesionales.
- Diálogos sencillos no convencionales.
- Abandono de los estudios, por una decoración natural.
- Nueva estructura en el relato.
- Utilización del elemento humorístico.

Afrontar la realidad:

La exigencia de veracidad y la búsqueda de una objetividad casi documental, hicieron del neorrealismo una posición ontológica antes que estética. Es un cine que se caracteriza por su tendencia a la actualidad, ya que las películas son, ante todo, documentos reconstruidos aun cuando lo esencial de su argumento sea independiente de la actualidad.

Esta escuela no se podría haber desarrollado en un contexto social e histórico neutro. El valor documental de los filmes italianos es excepcional, ya que no puede separarse del terreno social en el que este movimiento hunde sus raíces.

Sin embargo, como ya hemos dicho, el neorrealismo no busca fotografiar la vida de una manera mecánica, sino que la analiza, comprendiéndola y sintiéndose protagonista de ella.

Antes se intentaba eludir la realidad tapándola. El neorrealismo busca todo lo contrario. En el cine anterior, incluso en el realista, cualquier acontecimiento que no fuera color de rosa o de una veracidad cruel, no era objeto para la cámara, porque los realizadores no buscaban los hechos simples, buscaban el acontecimiento espectacular. El neorrealismo encontró otro camino, aquel del que todo el mundo huía. Encontró un realismo del hombre moderno, artístico y poético a la vez, y a sabido mostrar la realidad no en una forma fría, porque ésta nunca puede ser fría. Ésta es una de las principales victorias neorrealistas: el haber dado a la objetiva cámara el mismo calor que tienen los humanos.

En cuanto al postulado de que no se debe evadir la realidad, responde al hecho de que la existencia es enormemente rica. La tarea del artista no es la de instar al hombre a indignarse o conmoverse por algo creado por la imaginación, sino la de inducirlo a reflexionar sobre las cosas reales.

“La característica más importante y la más novedosa del neorrealismo, me parece que es haberse dado cuenta, precisamente, de que la necesidad de una historia no era sino una forma inconsciente de enmascarar nuestra derrota humana y que la imaginación, así como se hacía uso de ella, no hacía sino sobreponer unos esquemas muertos sobre hechos sociales vivos”.⁽¹⁾

De una inconsciente y arraigada desconfianza en la realidad, se pasó a una confianza ilimitada en las cosas, en los hechos y en los hombres. Esta posición exigió la necesidad de ir buscando la profundidad, de dar a la realidad la eficacia y el carácter comunicativo que hasta la llegada del neorrealismo se creía imposible.

Para el neorrealismo no hay carencia de temas, pues no hay carencia de realidades. Cualquier hora del día, cualquier lugar o cualquier persona es sujeto de una narración, con tal de que se realce en forma que se adviertan y salgan a

⁽¹⁾ P. Caro, 1955, pág. 181.

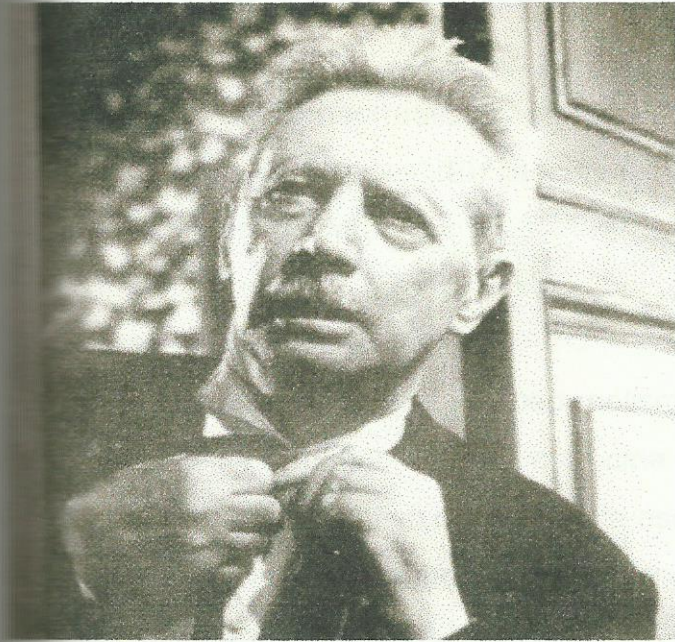
la luz los elementos colectivos que continuamente trabajan dentro de cada uno de ellos. Esta proyección, que logra que el espectador se identifique ante la pantalla, entrega una educación al público, ya que al ser los argumentistas de calidad, inflúan en el ánimo de las personas. Porque cuando una película mira el hecho con sentimiento, ese mismo sentimiento tiene que ir al público, y cuando reacciona, el espectador debe notar esa reacción como algo suyo.

El neorrealismo ve la realidad tal como la ve un hombre sensible y agudo que trata de explicarla, para eso va al hecho minúsculo. Pero no sólo se limita a presentar el hecho simple y escueto, sino que ofrece un ritmo de vida, es decir, si se muestra a una persona haciendo algo, se explica por qué llegó a ese algo. En el cine neorrealista un hecho viene determinado por una circunstancia vital y no por un capricho del guionista, lo cual coloca a esta escuela cerca de la psicología y de las reacciones humanas. Incluso los más grandes acontecimientos son a veces guiados por hechos aparentemente sin trascendencia, pero que deciden la determinación.

El neorrealismo ha sabido aprovechar las enseñanzas del primer plano y del close up del cine ruso, pero no se queda puramente en el plano objetivo, sino que penetra en la vida del hombre, alcanzando un close up psicológico, lo que hace que este cine de postguerra sea bastante literario, bastante filosófico, muy psicológico y, sobre todo, muy humano.

El análisis minuto a minuto, segundo a segundo, convierte a la vida en jugadora de sí misma. Es probable que si el cine norteamericano hiciera lo mismo, podríamos comprender o justificar a los personajes; sentiríamos las historias como propias.

Cesare Zavattini señaló al respecto: "... dennos un hecho cualquiera y nosotros lo desentrañaremos hasta lograr transformarlo en espectáculo. Por lo tanto, la fuerza centrífuga que constituía la característica fundamental del cine, se ha transformado en fuerza centrípeta; es decir, mientras antes el tema no era



"Umberto D"
Vittorio De Sica



"Dos centavos de esperanza"
Renato Castellani

desarrollado en sí, hoy en día, con el neorrealismo, se trata de concentrarlo todo sobre el tema fundamental".⁽¹⁾

Los cineastas neorrealistas no olvidaron que el mundo, antes de ser condenable, simplemente "es". En cada filme neorrealista este mundo existe como una verdad estremecedora.

Analizar; la palabra clave

Afrontar la realidad, para el neorrealismo, significó analizarla, esto llevó a Azorín, el escritor español, calificar este cine de trivial. Don José Martínez Ruiz tenía razón, dio un calificativo exacto a esta escuela italiana. Pero este trivialismo, este analizar los hechos minuciosamente tiene un hondo significado filosófico y una vieja tradición literaria.

El realismo no consiste en ir vestido con harapos sucios, sino acercarse al harapo y saber cuándo, detrás de un harapo, hay un farsante o cuándo se encuentra al hombre.

Si en una película aparece una riña, ésta no podía durar más de dos minutos, porque el público terminaba cansándose. El neorrealismo logró que la riña durara un poco más, hasta siete minutos. Para los realizadores italianos era necesario hacer durar esta pelea para que fuera analizada en todos sus elementos, en toda su esencia. Pero esto sólo podía ser comprendido por el público cuando se diera cuenta que este hecho, enseñado en forma analítica, tiene en sí momentos de dolor, de estupor y de tensión, como la mejor construida de las historias.

Transformar en espectáculo todos los hechos no es fácil; se requiere una intensidad de visión humana, ya sea en quien hace la película, como en quien quiere verla. Se trata de dar a la vida del hombre su importancia histórica en cada minuto.

Mientras se decía que una película debía estar cargada de acontecimientos, el neorrealismo intentaba tomar uno para desmenuzarlo y

⁽¹⁾ C. Zavattini en P. Caro, 1955, pp. 189 - 190.

buscarle todo el significado. "El mensaje de paz no es preciso buscarlo en grandes sucesos, sino que hay que hallarlo en las actividades cotidianas, porque la paz es precisamente la sucesión de pequeños hechos."⁽¹⁾

Entre las críticas que se le hicieron al neorrealismo se encuentra el hecho de que este cine sólo buscaba describir la miseria. El punto es que los directores italianos pudieron haber afrontado tanto la miseria como la riqueza, sin embargo, comenzaron por la miseria por el simple hecho de que era una de las realidades más vivas de aquel tiempo. Además el tema de la pobreza es una tema al que se le podría dedicar toda la vida. Pero para ellos no era suficiente con elegir la miseria, ellos buscaban desmenuzarla y analizarla.

Una de las grandes verdades que se deben agradecer a la escuela neorrealista es que ésta presenta la vida tal como es, sin ningún engaño y sin humos falsos. De la misma manera que a Don Quijote le entró la locura por leer libros de caballería donde se narraban aventuras fabulosas, a las personas que van al cine se les crea una locura cinematográfica y una amarga impresión al encontrarse consigo mismos.

El neorrealismo dio el cambio de la historia a la vida, del héroe al hombre, cambio que demostró ser más interesante y válido si de la vida del hombre se obtiene un apasionamiento y un interés verídico, por sus auténticos problemas. Es probable que el hombre esté tan acostumbrado a ese "hoy" de su vida, que no le dé importancia, y más todavía al ajeno que muchas veces ni ve ni siente. Para llegar a encontrar al hombre hace falta esa reciprocidad, ese conocimiento mutuo, y el neorrealismo cuando hacía un filme pretendía lograr ese acercamiento. Hacer, en definitiva, un close up hacia el tiempo ajeno, hasta convertirlo en propio, por eso este nuevo sentido del cine viene a revolucionar por completo el concepto cinematográfico anterior.

Para muchos, los hechos vulgares y sencillos que se narraban en los filmes, no interesaban. Sin embargo, para el neorrealismo esta afirmación surgía

⁽¹⁾ P. Caro, 1955, pág. 255.

de una profunda pereza, ya que hacer el análisis es siempre más fatigoso, que el hacer surgir un hecho de otro hecho.

Lo que busca el movimiento realista no es inventar una historia que se asemeje a la realidad, sino contar la realidad como si fuese una historia.

“Lo trivial no existe. Basta con excavar y cualquier pequeño acontecimiento se convierte en una mina. Vengan al fin los buscadores de oro a excavar en la limitada mina de la realidad. Sólo así podrá llegar a ser el cine socialmente importante”.⁽¹⁾

Es evidente que todo esto puede lograrse también con personajes inventados, pero si este sondeo se hace con personas vivas, auténticas, en las que el público puede sentir una participación directa, la emoción que se logra es más honda y moralmente sana. El arte debe ser expresado con nombres y apellidos verdadero y no falsos.

El hombre como ser social:

El cine italiano es mucho menos político que sociológico. Realidades sociales tan concretas como la miseria, el mercado negro, la administración, la prostitución y el paro, no parecen haber cedido el puesto en la conciencia pública a los valores de la política. Las películas italianas apenas dan información sobre el partido político al que pertenece el director, ni siquiera sobre a quien pretende adular.

Es un humanismo revolucionario que subraya lo individual, ya que la masa es raramente considerada como una fuerza social positiva. Cuando se la aboca es para mostrar su carácter destructor y negativo con relación héroe. Salvo excepciones como Giuseppe De Santis, nunca un grupo de personas o una colectividad son los protagonistas del drama.

El neorrealismo se centra en el hombre, pero en el hombre como ser social, es decir, en las relaciones de éste con una colectividad que, si bien, no es protagonista, constituye el fondo de la historia, dándole sentido a ésta

⁽¹⁾ P. Caro, 1955, pág. 201.

ya las acciones de los personajes.

El pueblo, constituido por hombres individuales y sencillos, es el magnífico actor del cine neorrealista. No es un pueblo artificial, es el pueblo tal y como es, tal como se mueve, respira o ama. Pero para hacer películas con este actor hace falta quererlo o, por lo menos, verlo con ojos de poeta. El cine de la postguerra no solo no critica al pueblo, tampoco lo pone como exponente de vicios o dolor; lo pone como es, evitando representarlo como una masa sin identidad. Ese pueblo está compuesto por hombres que tienen nombres.

Películas realistas en las que el pueblo es el actor son muchas, pero todas tienen una visión diferente a la del neorrealismo. Antes, se le veía fríamente, mostrando su dolor y angustia. Con el neorrealismo tenemos una nueva visión de él. Lo vemos moverse, llorar o reír y después de verlo es imposible no experimentar un acercamiento hacia él. No lo vemos en su aspecto frío o malvado, ni en su afán de lucha o exterminio, lo vemos tal como vive o como se desenvuelve ante el pequeño problema cotidiano, que es el que verdaderamente dirige sus vidas. Por esto es que el tema más tratado por este cine es el de los problemas del pueblo, de la nación, de la ciudad, de la aldea, de la casa y del individuo.

Este ánimo de presentarse a sí mismos es profundamente moral ya que no usa al cine como simple espectáculo, sino que lo aprovecha para dar una educación. Este es un postulado universal, ya que predica la enseñanza a través del arte cinematográfico, del conocimiento de los pueblos y de las naciones. El que vive en la ciudad está completamente apartado de los problemas campesinos, el que vive en el campo tampoco sabe acerca de lo que sucede en la ciudad.

El fondo social es un elemento tradicional en el cine, pero este fondo social presenta una característica peculiar que, una vez más, la diferencia de otras cinematografías. En el cine realista francés y ruso, la queja era política y presentaba otros problemas y otros matices diferentes al neorrealismo. El fondo social neorrealista, no pertenece a ningún partido, sino al hombre y no está

pronunciado para conseguir un levantamiento político, ni para ganar elecciones, sino que nace en las almas de unos seres disconformes con la situación de gran parte de la humanidad.

El cine neorrealista lleva además otra fuerza y es que, aún siendo reflejo de la vida humana, lucha por la reivindicación del individuo. Aunque muestre la vida en conjunto, siempre hace una referencia concreta que nos llega, porque vemos que todos los personajes son hombres.

El tema de las diferencias sociales y, sobre todo, el tema de la disconformidad humana, es otro de sus motivos para pronunciar la queja. Esto los llevó a tratar en reiteradas ocasiones el tema del trabajo. Cuando un hombre no tiene la posibilidad de trabajar, no posee ningún derecho a la vida, ya que le han sido negadas todas las posibilidades de subsistir.

Tuvieron que transcurrir muchos años de lucha contra el frío o contra el calor, contra el dolor o la intemperie, para que el hombre se grabara esa realidad que, con el tiempo, se convertiría en una idea.

El sentido poético:

Las películas neorrealistas, sobre todo, las escritas por Zavattini, tienen un sentido poético, ya que el realismo que presentan ha estado siempre caracterizado por la bondad humana y por una ilusión del hombre. Es la bondad humana la primera intérprete del cine neorrealista.

El protagonista es aquel ser bondadoso, casi puro, que cree en los hombres y que es vencido por ellos y por la sociedad. Pero este fin, que podría ser desalentador, no lo es, porque gracias a un sentido superior de poesía y de fe, estos hombres no llegan a perder su esperanza, ya que continúan viviendo.

A los realizadores neorrealistas les preocupaba el hecho de que las personas poco escrupulosas y sin calidad humana se dediquen a filmar lo que ellos se imaginan que es la realidad. Para ellos los peligros de seguir una senda equivocada, dependían absolutamente de la sensibilidad de los realizadores, de que tengan o no un espíritu artístico y no lleguen a confundir sensibilidad con

sensiblería y realidad con porquería. La sensibilidad va ligada a los recuerdos y a las impresiones del momento, en cambio, la sensiblería sería lo que Buñuel y Dalí llamaban "la risa del payaso", ése que tiene que salir y hacer reír al público después de saber que su hijo a muerto.

En las películas de Zavattini existe siempre un ángel bondadoso y aunque no puede realizar un cambio definitivo en el que triunfarán sus protegidos, los ayuda un poco a llevar el pesado saco de la existencia.

Todo aficionado al cine puede tener ideas más o menos claras de lo que son los filmes neorrealistas, pero la mayoría del público no sabe su auténtico significado, ya que no conoce sus verdaderas motivaciones y el impulso de lucha y de progreso que existe detrás de aquellas imágenes grises. Es precisamente esto lo que le da el toque de poesía al neorrealismo, el hecho de que las imágenes estén al servicio de los sentimientos.

Existen dos tipos de escuelas: una que da preponderancia al sentido plástico del cine, a la fotografía y otra que valoriza sus sentimientos. Según esta clasificación, la escuela rusa entraría dentro de la primera forma, pues en sus películas predomina indiscutiblemente la imagen y la belleza visual, por sobre los sentimientos. Por ejemplo, toda la fuerza del *Acorazado Potemkin* está lograda gracias a la belleza del gesto y a la grandiosidad de la imagen.

En el campo en el que dominan los sentimientos sobre la imagen, nos encontramos con Chaplin y con la escuela neorrealista. Pero, a pesar de esta supervalorización del sentimiento, este cine no desprecia la imagen, ya que no olvida que el estilo siempre ha estado íntimamente ligado a la idea. En el neorrealismo predominan el sentimiento y la realidad humana, por sobre la narración y la epopeya; pero no renunció a las formas de expresión que ofrece el cine. Muestras de esta utilización al grado máximo de las imágenes, en el cine neorrealista hay muchas; Lattuada utilizó con frecuencia la imagen estática como medio de expresión, igual como lo hizo De Santis, Rossellini o De Sica. Pero siempre ha tenido un significado, no se usaba por un simple agrado a la vista. La

camara es un modo de expresión y el neorrealismo la utiliza de la forma más sencilla y más simple.

En una de las secuencias de la película *Umberto D*, de Vittorio De Sica, se narra la marcha de Umberto de su casa para tomar un tranvía, se ve a este hombre comprando un boleto y mientras el cobrador le da el cambio, él vuelve la cabeza para mirar su casa. Primero ve su ventana y luego, en la otra, ve a la muchacha asomada que le dice adiós. Esta secuencia simple y sencilla, que probablemente hemos visto hasta el cansancio en el cine, es un ejemplo de obra maestra de imagen y sentimiento, en donde la belleza de la escena, unida al momento, logra la máxima expresión sentimental. Esta forma expresiva de la imagen en el cine neorrealista está íntimamente relacionada con la narración, con el pueblo y con el ambiente.

Las obras de Zavattini son una melodía de sentimientos, antítesis de las de Eisenstein, esto lo convierte en el "poeta" por excelencia del neorrealismo.

Finales sin solución:

Si estas películas presentaran soluciones en sus finales, por primera vez la vida también tendría una solución. Por eso es absurdo que el público haya pedido desenlaces concretos al neorrealismo.

La nueva escuela no presentaba un final de esos clásicos, no dice: "aquí termina la vida", el cine neorrealista se concentra en decir: "aquí continúa, aquí comienza de nuevo". Sin embargo, es muy probable que aquellos finales convencionales gustaran más al público.

El cine neorrealista predica lo que se entiende por verdad real. Esta idea de la repetición, del continuo caminar es filosóficamente vieja. Es el paso constante en la vida por una repetición que puede ser evolutiva, pero que siempre parte y termina de igual modo. La idea de la solución, la idea del fin es falsa y lo único que se consigue con ella es eludir la realidad. No se presentan finales, se presenta la vida y se da como solución la realidad anterior superada o una nueva que nace.

Los finales neorrealistas son muy similares a los de Chaplin. Podrían calificarse de pesimistas porque no dan ninguna solución, pero tampoco la niegan, sino que presentan un continuar. También hay otra clase de finales, al estilo del cineasta francés René Clair, más poéticos y más engañosos. Estos vienen después, cuando el guionista comprende que no puede presentar una solución a la vida, por lo tanto, se ve obligado a tomar una venganza y la toma al estilo René Clair, desvirtuando las cosas. Es una venganza imaginativa del argumentista sobre la vida, por ejemplo: el final de *Milagro en Milán* o de *El abrigo*.

Se criticaba el hecho de que los finales de las películas neorrealistas fueran evasivos. Pero los problemas no presentaban solución porque, como ya dijimos, muchas veces la vida tampoco la presenta. Sin embargo, cada momento de la película es una respuesta continua a las interrogantes. En cuanto a las soluciones, no corresponde al artista proponerlas, basta con que haga sentir su existencia y su urgencia. El neorrealismo hace un llamado a los espectadores, para que sean ellos los que busquen soluciones a los problemas reales.

Un cine personal; escribiendo con la cámara:

Para la escuela neorrealista hacer cine no es sólo conseguir una sucesión de imágenes que narren algo, no es un orden de fotografías, hay que llegar, como en todo arte, a una expresión propia, particular, a un significado.

La forma de expresión del cine es mucho más rápida que la del cualquier otro arte, también es más fecunda y los recursos, por lo tanto, son mayores, ya que además de las imágenes tiene el sonido, la música, la palabra, el color, el movimiento y el paisaje. Por eso, con todos estos elementos, con los que no cuentan todas las formas de expresión artística, se deben conseguir las características del séptimo arte.

El ideal del arte cinematográfico, como dijo Zavattini, es que este llegue a una identificación completa entre el argumentista y el director (como es el caso Zavattini - De Sica) o que el director sea también el guionista (como es el caso de Chaplin). Hacer un cine así, equivale a escribir con la cámara.

El cine siempre ha sido una labor de conjunto, hasta el día de hoy es así, pero lo que proponía esta escuela, hace más de 50 años, era que el cine evolucionara hacia una personalización, hacia un cine de autor. Es lógico que así suceda, porque la idea, la observación de la vida, el matiz psicológico suele ser personal, del argumentista, lo mismo que el diálogo. Dar esta idea o esta observación de la vida a que la realice otro, es algo parecido a mandar escribir una novela a un amigo. Una prueba de esto es cuando una obra literaria es llevada a la pantalla; ésta, por lo general, pierde su valor.

Para el neorrealismo, argumento, adaptación y dirección no deben ser tres aspectos diferentes. El adaptador y el argumentista deberían desaparecer, llegando al autor único: el director. Es posible hacer una película en colaboración, pero incluso así no existe una obra en la que no haya un responsable del acto creador definitivo. Siempre hay alguien que en determinado momento escoge y dice esto sí y esto no.

Los intérpretes: ¡Abajo las estrellas!

El neorrealismo no necesitaba actores, necesitaba de hombres que narraran su propia vida, que no actuaran, que se comportaran como son, encarnándose a sí mismos.

Este reclutamiento de actores no profesionales, que se opone a todas las costumbres del cine, no es un método nuevo. El cine ruso recurrió al mismo procedimiento, contratando a personajes anónimos, que representaban en la pantalla el papel de su vida cotidiana. Por esta razón, no es la ausencia de actores lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine italiano, lo que la caracteriza es la negación del principio de la "star".

Una de las grandes innovaciones neorrealistas consistía en demostrar que el actor es falso y que en la actuación sólo existe una sugestión. El grito de ¡abajo las estrellas! era necesario para el neorrealismo, ya que supone el verdadero comienzo del cine como arte. La idea era que el público no asistiera al cine a ver

algún actor determinado, sino que asistiera sin prejuicios e ideas preconcebidas, sólo a ver cine como arte.

Cesare Zavattini fue bastante claro al respecto. "Para el neorrealismo, al igual como desapareció el asunto imaginado, también debe desaparecer el actor. El neorrealismo, como lo entiendo yo, requiere que cada uno sea el intérprete de sí mismo, ya que nuestro esfuerzo tiende a mostrar cosas vivas y no fábulas. Yo estoy en contra de los personajes excepcionales, estoy en contra de los héroes, siempre he sentido un odio instintivo hacia ellos, ya que crean un complejo de inferioridad en los espectadores".⁽¹⁾

El término neorrealista, tomado en su sentido más alto, niega la idea de que el guión terminara por adaptarse a las cualidades del actor. También implica la eliminación de la colaboración técnico-profesional e incluso, como veremos más adelante, de los escenógrafos.

De todas formas, la excelencia de los intérpretes italianos sorprendió a los espectadores desde el primer momento. En casi todos los filmes neorrealistas ha habido grandes descubrimientos de actores anónimos, que después pasaron a la categoría de estrellas. Ana Magnani, en *Roma, ciudad abierta*, se convierte en la inolvidable mujer del pueblo; *Lustrabotas* se realizó con auténticos niños de la calle y la heroína de la primera historia de *Paisa* era una muchacha analfabeta, encontrada en un muelle. Sin embargo, los realizadores rara vez volvieron a sacar dos veces un mismo actor, sino que una vez elegidos y hecha la película, fueron abandonados y otros realizadores los volvieron a aprovechar.

Si bien el oficio de actor no es una contradicción, éste queda reducido a una útil flexibilidad que ayuda al intérprete a obedecer las exigencias de la puesta en escena y a penetrar mejor en su personaje. Los no profesionales son elegidos por su adecuación con el papel que deben representar, dada por una conformidad física o biográfica. Pero el cine social sabía muy bien que la ingenuidad técnica de unos, se beneficiaba con la experiencia técnica de otros, mientras que estos últimos se aprovechaban de la autenticidad general de los primeros. Es así como

⁽¹⁾ C. Zavattini en P. Caro, 1955, pág. 242.

En algunas ocasiones se optó por el método de mezclar el factor profesional con el no profesional. Este método, tan provechoso para el arte cinematográfico, no fue empleado muchas veces, por contener en sí mismo el germen de su destrucción. En la medida en que la inexperiencia y la ingenuidad son factores indispensables, es evidente que no resisten la repetición. Además la experiencia ha demostrado que es difícil la mezcla entre los actores profesionales y los no profesionales.

Una mención especial merecen las muchachas y los niños del cine neorrealista. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, el cine italiano ya tenía pocas estrellas femeninas. Cuando terminó el conflicto, las pocas actrices que habían se volvieron a incorporar, pero hacía falta actrices más jóvenes. Ante esta situación los nuevos directores, guionistas y productores se lanzan a la calle en la búsqueda de jovencitas. Lo mismo sucede con los niños, ya que la dura vida de los infantes en la postguerra, fue uno de los temas favoritos del neorrealismo.

Es lógico que un cine que trata de ver toda la vida, haya utilizado una técnica y un estilo diferente a otro que premedite lo que quiere ver de esa vida.

La improvisación en el cine neorrealista es un factor muy fuerte, ya que llegado el momento de filmar puede aparecer algo inesperado o surgir una nueva idea. Por lo tanto, no hay rigidez, todo es flexible y cambiante. Se modificaba sobre la marcha. De aquí también que el actor no podía aprender el papel con la misma rigidez, siempre dispuesto al cambio de última hora o al que el director creyera más verdadero. El cine mudo ya tenía esa flexibilidad, pero la técnica americana lo desterró con su dureza.

Simpleza al hablar:

Otro de los cánones que el neorrealismo rompió es el de los diálogos convencionales, hay un abandono de éstos por diálogos auténticos y simples. Directores como Luchino Visconti, muchas veces ni siquiera utilizaban un guión, sólo enunciaban la idea y el actor tenía total libertad para expresarla.

También la forma de realizar un guión era diferente. En cuanto a la manera que Zavattini hace sus diálogos, él mismo dijo: "El neorrealismo no excluye el adentramiento psicológico, porque la psicología es uno de los tantos aspectos de la realidad. Yo lo acepto como un camino. Pero si tengo que escribir una escena de dos hombres que discuten, no quiero pensarla en el escritorio, tengo que salir fuera de mi cueva y encontrarlos".⁽¹⁾

Para los neorrealistas, los diálogos con validez eran aquellos expresados en dialecto, ya que éste se apega más a la realidad. El mismo Zavattini al escribir un diálogo, primero lo pensaba en dialecto y luego lo traducía al italiano. Con esto intentaba conservar la síntesis de la jerga. Esto no significa que escriba diálogos de tipo dialectal, sino que le interesaba la frescura, autenticidad y sinceridad de este

Limpieza estética:

Ya es conocida la tendencia neorrealista a filmar en locaciones reales, suprimiendo los decorados de los estudios. También se intentó suprimir el maquillaje excesivo, la iluminación artificial y el montaje. Todo esto se sacrificaba en favor de la realidad. A pesar de negar todo el aparataje que significaba hacer una película, no se renunció a los cánones estéticos, es más, buscaron su propia estética en la belleza que brinda la simpleza del ambiente real.

Lo importante es tener claro que no hay oposición entre el refinamiento estético y un realismo que se contentaría con mostrar la realidad. "El mayor mérito del cine italiano es recordar que no hay un realismo en arte que no sea, ya en su comienzo, profundamente estético".⁽²⁾

Si la película *El acorazado Potemkin* pudo revolucionar el cine, no fue por su mensaje político, tampoco porque reemplazó los decorados de estudio por los escenarios reales y la estrella por la muchedumbre anónima, sino porque Eisenstein era el mayor teórico del montaje de su tiempo, porque trabajaba con

⁽¹⁾ C. Zavattini en P. Caro. 1955, pág. 247.

⁽²⁾ A. Bazin. 1966, pág. 445.

Misé, el mejor operador del mundo; porque Rusia era el centro del pensamiento cinematográfico; en una palabra, porque los filmes realistas que producía escondían más ciencia estética que los decorados y que la iluminación y la interpretación de las obras más artificiales del expresionismo alemán.

Lo mismo pasa con el cine italiano. Su realismo no encierra una regresión estética, sino por el contrario un progreso en la expresión, una evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico y una extensión de su estilística.

El cine no ha dejado de tender hacia el realismo. Quiere darle al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica. Por ello, el cine se opone netamente a la poesía, a la pintura, al teatro y se aproxima cada vez más a la novela.

El realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio. Cuando el cine se propone hacer ilusión de la realidad esta elección constituye su contradicción fundamental, a la vez inaceptable y necesaria. Necesaria, porque el arte no existe sin esta elección. Inaceptable, porque se hace a expensas de esa realidad que el cine se propone restituir íntegramente.

El arte cinematográfico se nutre de esta contradicción y utiliza al máximo las posibilidades de abstracción y de simbolismo que le ofrecen los límites temporales de la pantalla.

Realista es todo sistema de expresión que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. Finalmente, la realidad se sustituye por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción, de convenciones y de realismo auténtico. Es una ilusión necesaria pero que trae consigo la pérdida de la misma realidad, identificado en el espíritu del espectador con su representación cinematográfica.

También hay una paradoja estética que resolver: la reproducción fiel a la realidad no es arte, el arte es elección e interpretación.

La técnica del relato:

Al igual que en la novela, es a partir de la técnica de la narración donde se pone de manifiesto la estética implícita de la obra cinematográfica. El film se presenta siempre como una sucesión de fragmentos de la realidad dados por la imagen, sobre un plano rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de lo que vemos determina su sentido.

En escritores como Hemingway y Faulkner lo esencial de su estilo no sufre con una traducción porque en ellos el estilo se identifica casi totalmente con la técnica de la narración. No es más que la colocación en el tiempo de fragmentos de realidad. El estilo se convierte en la dinámica interna del relato, es como la energía con relación a la materia.

Se puede dar una definición del estilo italiano a partir del guión, de su génesis y de las formas de exposición que determina.

Desde la invención del cine sonoro las películas desde el primer día de rodaje, tenían una planificación que lo preveía todo. Las condiciones materiales de las realizaciones en Italia después de la liberación y la naturaleza de los argumentos utilizados, ha liberado a los directores de esta servidumbre. Seguramente el margen de improvisación es variable, reducido la mayor parte de las veces a los detalles, los cuales son suficientes para dar al relato fuerza y un tono diferente de lo que se veía ordinariamente en las pantallas.

El guión de *Cuatro pasos por las nubes* está construido como una novela americana, pero al menos un tercio de los planos no estaban rigurosamente previstos. El guión del *Lustrabotas* no parece estar sometido a una necesidad gramática muy rigurosa, ya que el fin termina con una situación que podría no haber sido la última.

El único problema es que los directores italianos no siempre saben resistirse al melodrama, introduciendo efectos previsibles. Pero lo que cuenta es el movimiento creador, la génesis particular de las situaciones.

No existe una fórmula única que dé mejores resultados estéticos, ciertos géneros exigen trabajar a gran velocidad y otros no. El film italiano posee ese

metodo que es único de ellos, esa sensación de reportaje, esa naturaleza más próxima a la narración oral que escrita, al croquis que la pintura. Los directores neorealistas tenían la sensibilidad de capturar con sus cámaras lo que hace falta como hace falta. Es lo que André Bazin llama el "tacto" cinematográfico.

A modo de ejemplo revisaremos un plano de la película *Il bandito*: "Un prisionero que vuelve de Alemania y descubre que su casa ha sido destruida. La cámara nos muestra el rostro del hombre; después, siguiendo el movimiento de sus ojos hace una larga panorámica de 360° que nos revela el espectáculo. La originalidad de esta panorámica es doble. En primer lugar, porque al principio estamos en una situación exterior al actor, ya que le contemplamos gracias a la cámara, pero durante la panorámica, nos identificamos con él hasta el punto de sorprendernos cuando, terminado el giro de los 360°, descubrimos un rostro sobrecogido de horror. También es original porque la velocidad de esta panorámica subjetiva es variable; comienza a una buena velocidad para después casi detenerse contemplando las paredes destruidas al ritmo de la mirada del hombre, como si la cámara se moviera directamente por sus atención".⁽¹⁾

Este plano se emparenta con el movimiento de la mano que diseña un croquis. En esta clase de planificación el movimiento de la cámara es muy importante. La cámara debe estar dispuesta a moverse y a inmovilizarse. Casi todo se hace a la altura del ojo o a partir de puntos de vista concretos como son un techo o una ventana. La cámara italiana conserva algo de reportaje, inseparable de la mano y del ojo, casi identificada con el hombre.

En cuanto a la fotografía está claro que la iluminación no juega más que un reducido papel expresivo. Primero porque para eso harían falta los estudios y la mayor parte de los planos están rodados en exteriores o en decorados reales, y porque el estilo de reportaje se identifica para nosotros con el tono gris de los noticiarios de actualidad.

Paisa es el primer film que supone una equivalencia rigurosa con un libro de novelas cortas. Rossellini nos cuenta sucesivamente dos historias de la

⁽¹⁾ A. Bazin, 1966, pp. 453 - 454.

beración italiana, tres de ellas (la primera, la cuarta y la última) se refieren a la resistencia; las otras son episodios pintorescos patéticos o trágicos al margen del avance aliado.

La técnica de Rossellini conserva una cierta inteligibilidad en la sucesión de los hechos, pero entre sí no encajan uno en otro como una cadena sobre un eje. La mente debe dar un salto de un hecho a otro. Los hechos en Rossellini adquieren un sentido, pero no a la manera de un instrumento cuya función ha determinado ya previamente la forma. Los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que al reunirse, terminan por significar algo que está en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia.

Las cámaras siguen imparcialmente a los protagonistas igual que en un reportaje. Pero deja a nuestra cuenta el cuidado de estar con el personaje, de comprenderlo y de sufrir con él. Rossellini también logra que la cámara en exteriores logre sutilezas expresivas, por ejemplo: una de las historias de *Paisa* tiene una proporción entre el agua y el cielo en todos los planos, poniendo de manifiesto una de las características del paisaje. Las condiciones puestas por el paisaje equivalen a la impresión que deben tener los hombres que viven entre el cielo y el agua, cuya vida depende constantemente de un ínfimo desplazamiento angular con relación al horizonte.

Lo anteriormente descrito es lo llamado "imagen-hecho" la cual no consiste solo en mantener con otras "imágenes-hechos" las relaciones inventadas por la mente. Es cierto que es eso lo que permite construir el relato; pero también se refiere a que toda la superficie de la pantalla debe presentar la misma densidad concreta. Es lo contrario al tipo de escena en que la manilla de la puerta resalta por el brillo del metal y el desgaste del picaporte, para los neorrealistas estos son elementos inútiles que se podrían eliminar. En el neorrealismo el primer plano de la manilla sería reemplazado por la "imagen - hecho" de una puerta en que todas sus características concretas serían igualmente visibles. Por esta razón, el comportamiento de los actores procurará no disociar jamás su interpretación del decorado o de la interpretación de otros personajes.

El hombre es un hecho más entre otros al que no hay que darle una importancia privilegiada. Por eso los cineastas italianos son los únicos que consiguen escenas en autobuses, camiones o vagones con éxito. Son escenas con una particular densidad de decorado y de hombres, los directores italianos saben describir una acción sin disociarla de su contexto material y sin disimular la singularidad humana en la que está inmersa. La sutileza y la flexibilidad de los movimientos de su cámara en estos espacios estrechos y repletos, la naturalidad del comportamiento de todas las personas que entran en un campo, hacen de estas escenas los platos fuertes por excelencia del cine italiano.

El elemento humor:

Este cine de tono gris también ha tocado el humor como un tema más de la vida. Es en los primeros filmes neorrealistas donde se advierte el humor, a veces amigable, ya que se mezcla con lo trágico y con lo irrisorio. Chaplin ya había llevado esta mezcla dulce y amarga de humor, que trae consigo lágrimas y carcajadas.

El neorrealismo no llegó a tanto, porque comprendió que la vida no puede ser tomada en broma (y menos la vida ajena). Por eso cuando se presenta encarnando una situación que podría ser excesivamente cómica o cruel, la cámara no abusa, ni se muestra dura con ella.

Este humor está basado en hechos, en acontecimientos y no en frases o en chistes, aspecto importante porque el verdadero humor es éste. Como todo el humor cercano a realidad y a la vida, es atroz; pero la escuela, con muy buen sentido, jamás abusa de ella y cuando muestra el tono humorístico olvida la realidad apremiante y dura.

Una de las primeras películas con sabor humorístico fue *Vivir en paz* (1946) de Luigi Zampa. En esta película, junto con señalar las duras vicisitudes de la guerra, se muestra un humor fino en las excelentes situaciones y en los ágiles diálogos, provocando en el público una leve sonrisa.

Hay también otra clase de humor de claro origen "reneideriano", usado por la dupla De Sica - Zavattini, para que el personaje tome venganza. Tal es el caso de *Milagro en Milán* o de *El abrigo* de Lattuada, aunque esta última es más cercana a Chaplin por las escenas de humor dolorosas.

Hasta ahora hemos hablado del humor en el cine clásico neorrealista, pero ahora vamos a hacerlo con respecto al cine humorístico, que tomó como base el momento trágico vivido en los últimos tiempos. *Nápoles millonaria*, de De Filippo, narra los avatares de dos tranviarios que pasan la guerra y la entrada de los ejércitos por Nápoles. El comienzo y el final de este filme están llenos de un fino humor, que no pierde fluidez, ni fuerza.

Este humor, nacido de un pesimismo vital, también ha sido aprovechado como un motivo más. Así en uno de los largometrajes de Rossellini, *Dónde está la libertad* (1953). El protagonista está en la cárcel y ha preparado un plan de fuga, pero justo al escapar es puesto en libertad. Una vez libre le suceden una serie de hechos que le inducen a pensar que estaba mucho mejor en la cárcel, hasta que termina por aplicar su plan de fuga a la inversa, y es condenado por allanamiento de morada, volviendo a la prisión en la que se encuentra más feliz que con libertad.

Postneorrealismo; evolución junto con la historia:

A principios de la década de los '50 aparecen dos películas visionarias: *Salir en Italia* de Renato Castellani y *Crónica de un amor* de Michelangelo Antonioni. Ambas dan inicio al postneorrealismo, en el que se reemplazan los temas proletarios, por temas del crecimiento económico, convirtiéndose en una crítica de la burguesía.

En el Congreso Neorrealista de Parma, en 1953, se reconoce el fin de la etapa anterior. Federico Fellini y Antonioni, encabezaban esta revolución. El primero en películas como *La Strada* opta por el desgarramiento interior de los personajes, pero con un final feliz. Busca lo insólito, pues dice que le cine se parece al circo. Antonioni también hace análisis psicológicos, en *La aventura*

muestra la realidad interior de sus personajes. Sus análisis pertenecen a la burguesía o intelectuales, en los que se muestran las insuficiencias de la moral.

Por otra parte, Pier Paolo Pasolini incorpora la poética nacida de ambientes oscuros. Filma en escenarios del tercer mundo, no por folclorismo, sino por ansias de una pureza original que la civilización industrializada europea ha contaminado. En este punto pareciera que Pasolini se sentía más atraído por las culturas emergentes, que por la propia (es una consideración que el cine latinoamericano debería tener presente). Visconti simpatizaba con la obra literaria de Pasolini y comentó positivamente *Accattone*, su primer filme; por su parte, éste, en sus inicios, admiraba algunos filmes de Visconti. Si este último se asoma por la ventana del realismo al mundo de los pobres, Pasolini, que es un neorrealista, analiza desde el interior el aniquilamiento espiritual del proletariado romano en la ya mencionada *Accattone*, *Mamma Roma* y *La ricotta*.

Es importante señalar que en el Congreso de Parma, algunos asistentes insistieron en la necesidad de hacer películas históricas neorrealistas, como *Comedias de los pobres amantes*, de Lizzani, que se traslada a 1924. Pero esto no quiso decir que el neorrealismo iba a degradarse o renegar de si mismo. El neorrealismo es algo más profundo que una simple actualidad formal de los temas; es una manera de ver o de representar a los hombres y a los acontecimientos como actuales, es decir, con el máximo de presencia y vida. Es el cine del indicativo presente, pero no excluye el presente histórico.

¿Existió una escuela?:

Cómo saber si el neorrealismo fue una escuela o constituyó sólo una serie de filmes aislados sin unidad alguna.

Después de más de '50 años, mirando este cine con distancia se pueden establecer ciertas características comunes a estas películas, que, en definitiva, constituyen al neorrealismo como escuela:

- Tienen rasgos completamente opuestos al cine italiano que le precedió y un sabor propio, internacionalmente aceptado.

- » Ocupa un período y está íntimamente ligado a un hecho histórico de trascendencia, como es la guerra.
- » Se compone de personas con parecidos antecedentes, que tenían las mismas ansias de lucha.
- » Son realizadores formados por maestros comunes como el cineasta Jean Renoir o Umberto Barbaro. Este último fue quien le dio el nombre al neorrealismo, en el periódico Il Film en 1943, además es uno de los máximos teóricos de este cine y uno de los padres del movimiento en el plano estético. Las enseñanzas de Barbaro, y también las de Renoir, fueron orientadores para los neorrealistas.
- » Existe un lazo invisible de solidaridad humana, que domina toda esta producción.

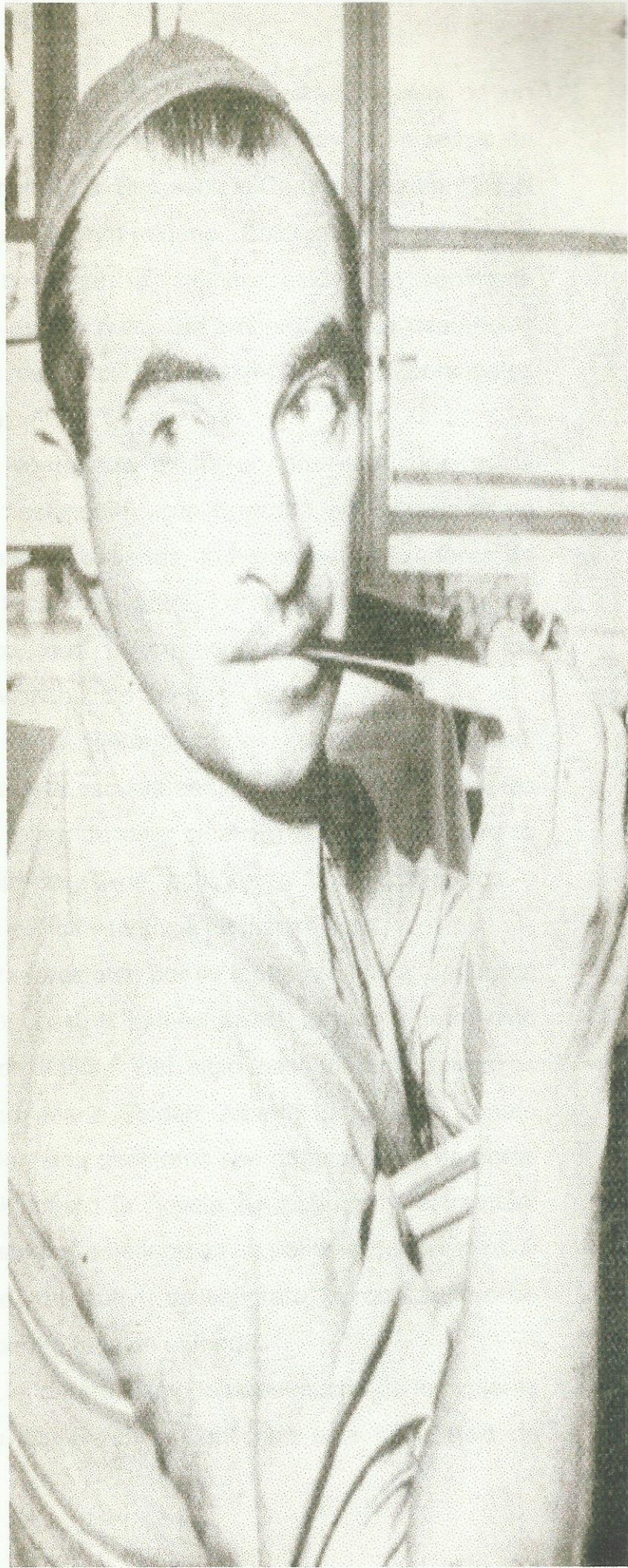
Si bien es cierto que no existe un estilo único, porque cada realizador tiene un sello particular, los movimientos artísticos nunca han sido homogéneos.

Lo destacable es que el neorrealismo constituyó una forma diferente de hacer cine, con valores propios y auténticos. Empezó siendo una negación de todo lo anterior, pero al lado de este “destruir” se encontraba su poder creativo, su verdad y su crítica que, queramos o no, siempre se identifica con la vida.

El director Alberto Lattuada dijo en relación a la escuela: “En lugar de buscar una definición estética del neorrealismo, trataría de establecer su calidad humana. Si se quiere definir el neorrealismo, empecemos por recabar su significación por negaciones. No es conformista, no es confesional, no es racista, no es fascista, no es político en el sentido mezquino de la propaganda; por lo tanto, hay una base, una actitud humana, la de la sinceridad y de la conciencia de cumplir en la actividad artística una función responsable hacia la sociedad ¡He aquí por qué ante el neorrealismo se levantan tantos enemigos! ¡He aquí porque se trata de llamarlo ‘el cine de los trapos sucios’! ¡He aquí por qué se hacen invocaciones a la ‘fantasía’ como una liberación del documental gris!”.⁽¹⁾

⁽¹⁾ A. Lattuada en P. Caro. 1955. pp. 73 - 74.

alberto lattuada



Por otra parte, la mayoría de los directores rechazaban la idea de un neorrealismo que los englobe a todos. Esto es porque tenían mayor conciencia de sus diferencias, que de sus rasgos comunes. El guionista Cesare Zavattini fue el único en confesarse neorrealista sin reparo alguno. Esto sucedió porque el neorrealismo, al ser un cine de contingencia, siempre estuvo en constante evolución, por lo cual no existió en estado puro. Sin embargo, estas diferencias son importantes, porque a partir de ellas se establecieron las principales características de la escuela italiana.

Dentro del cine italiano de postguerra existieron dos alas; una es la realista, conformada por un cine testimonial, que buscaba ser espejo de la realidad y con marcadas características cristianas, los grandes realizadores de esta tendencia son Rossellini, De Sica y Zavattini. La otra es el ala marxista, constituida por un realismo crítico, que busca conclusiones históricas; los principales autores de esta ala son Visconti, De Santis y Lizzani.

Pero también se han hecho otras diferenciaciones. Giuseppe De Santis, también colaboró en la formación de esta escuela señalando, como ya vimos, los errores, los amaneramientos y las fallas de este cine. En sus escritos para la revista Cinema, clasificó a los directores de postguerra como calígrafos o documentaristas, basándose en sus estilos y motivos de inspiración.

Calígrafos son aquellos realizadores que, por su forma estilística, depurada y de perfecta escritura; realizaban un cine intelectualista influido por el cine extranjero y por la literatura clásica italiana del siglo pasado. Esta forma es representativa, según De Santis, por Mario Soldati, Alberto Lattuada y Renato Castellani. Las primeras películas de estos directores son adaptaciones de obras de cierto prestigio literario, Soldati adaptó la novela de Fogazzaro al realizar *Piccolo mondo Antico* (1941). En el caso de Castellani, en su película *Dos centavos de esperanza*, no se le puede atribuir el calificativo de calígrafo, porque superó su preocupación por la forma y se concentró más en el fondo.

Al grupo de documentaristas, el neorrealismo le debe mucho de los valores plásticos que posee. Sin embargo, De Santis no aplicaba este calificativo de

manera favorable. El contacto directo con la vida, el reportaje o el documental son de gran significado en la nueva escuela. La copia de la vida externa y el sentido del hecho, son elementos que inició Roberto Rossellini junto con Francesco De Robertis, su antiguo colaborador y amigo.

Si bien estas dos tendencias son absolutamente opuestas, vendrían a coincidir en una única línea que aprovecharía la sabiduría y grandes dotes de los calígrafos, para aplicarlas a un realismo palpitante y vivo.

Al analizar el neorrealismo en conjunto, se ve su significado doble: por un lado está la tendencia literaria y lógica de algunos calígrafos y, por el otro, el valor de la fotografía del momento. Dos tendencias que separadas pudieron no significar gran cosa, pero que unidas han determinado algunas de las más relevantes características de este cine.

Una "revolución" cinematográfica:

Neorrealismo significa el gran cambio en la historia del cine. Es un cine en situación, pues su ideal es lo nacional popular. Su primera etapa tiene como fin descubrir una realidad alienada, representarla en su nivel más inmediato, documentando una serie de situaciones. Como resultado, es a veces un cine superficial, otras demasiado particularizado.

Cumplida la primera etapa se pasaba a la segunda ya no basta con representar las situaciones, ilustrarlas o documentarlas, sino profundizar en ellas, penetrar en los seres psicológica e individualmente de una manera antropológica. Era necesario pasar lo "nacional - popular" a lo universal.

El resultado es una comprensión de lo negativo, dada por una explicación y también por una interpretación. Hay un rechazo a las formas tradicionales y una búsqueda e interpretación de nuevas formas.

La crítica francesa no se equivocó al principio, cuando fue más entusiasta que la italiana con relación a los filmes neorrealistas. Bazin fue uno de los primeros críticos en identificar el renacimiento del cine italiano con el neorrealismo, incluso en una época en que era de buen tono proclamar que esa

significaba nada. Sin embargo, para él era la mejor forma de denominar lo mejor y más fecundo de la escuela italiana.

El éxito de películas como *Te querré siempre* o *La Strada* volvieron a lanzar, fortunadamente, no sólo ante el público, sino también ante los intelectuales, ese cine italiano que venía perdiendo fuerza desde hace unos años. En vez de constituir una ruptura con el neorrealismo o una involución, son películas llenas de invención creadora, pero que continuaban en la línea de la escuela italiana.

El neorrealismo se opone en principio y por esencia a los sistemas dramáticos tradicionales, así como a los diversos aspectos ya conocidos del realismo tanto en literatura como en cine. El neorrealismo es una descripción global de la realidad por una conciencia global. Es decir, el neorrealismo se opone a las estéticas realistas que le han precedido y, especialmente, al naturalismo y al verismo, en cuanto que su realismo no se refiere tanto a la elección de temas como a una toma de conciencia.

En otros términos, el neorrealismo se opone por definición al análisis (político, moral, psicológico, lógico, social, etc.) de los personajes y de la acción. Considera la realidad como un bloque, no ciertamente incomprensible sino indisoluble. Por eso el neorrealismo es notoriamente, y necesariamente, antiespectacular y radicalmente antiteatral. Esto no significa, sin embargo, que se reduzca a un documentarismo objetivo; todo lo contrario.

El neorrealismo no se define por un negarse a tomar posición acerca del mundo, ni admitir un juicio acerca de él, pero sí supone una actitud mental; la realidad está siempre vista a través de un artista y refractada por su conciencia; pero por toda su conciencia, por toda su pasión y no sólo por su razón. El artista tradicional (Zola por ejemplo) analiza la realidad para hacer después una síntesis acorde con su concepción moral del mundo; mientras que la conciencia del director neorrealista lo que hace es filtrarla. Sin duda, su conciencia, como toda conciencia, no deja pasar toda la realidad, pero su elección no es lógica ni psicológica: es ontológica, en el sentido de que la imagen de la realidad que nos constituye sigue siendo global, de la misma manera, que una fotografía en blanco y

negro no es una imagen de la realidad descompuesta y recompuesta "sin el color", sino una verdadera huella de la realidad, una especie de molde luminoso en el que el color no aparece. Hay identidad ontológica entre el objeto y su fotografía.

Para el crítico André Bazin el neorrealismo no debería jamás ser empleado como sustantivo, sino sólo para designar al conjunto de los directores italianos. El neorrealismo no existe en sí mismo, no hay más que directores neorrealistas, ya sean materialistas, cristianos, comunistas o lo que se quiera. Visconti es neorrealista en *La tierra tiembla*, que es un llamado a la revuelta social, y Rossellini es neorrealista en *Francesco*, que ilustra una realidad puramente espiritual.

La batalla que el neorrealismo mantuvo fue una de las más violentas que han existido en los medios artísticos. En la historia del arte esto es frecuente; los valores ya reconocidos, jamás han dado la bienvenida a lo nuevo. El caso del neorrealismo en contra de un cine de Cecil B. de Mille, es característico. Los de la vieja escuela llegaron a decir que el nuevo cine italiano no era arte.

Alberto Lattuada decía: "Necesitamos de muchos aliados porque, tanto en el plano comercial, como en plano ideológico, nuestra batalla está sin ganarse".⁽¹⁾

Esta frase demuestra un hondo pesimismo y una gran desconfianza en los públicos. Una batalla que se sentía perdida, a mediados de los '50, por las continuas deserciones. También habían intentos de disvirtuar la escuela con películas como *Pan, amor y fantasía* de Luigi Comencini. Este filme fue una muestra de la tenacidad con la que se combatía el neorrealismo. Incluso para muchos fue lamentable que Vittorio De Sica se prestara para el papel principal.

Zavattini dijo que la crisis del neorrealismo se debía a una razón esencialmente política. El guionista dice al periodista Daniel Anselme, a modo de conclusión: "Su visita a mi casa coincide con el décimo aniversario del neorrealismo italiano. Me acuerdo de la primera reunión de los cineastas italianos, después de la liberación de Roma. Fue en un cine de barrio. Todos los

⁽¹⁾ A. Lattuada en P. Caro. 1955. pág. 263.

presentes sentíamos un inmenso deseo de sinceridad y de verdad. Al salir de la reunión, nos enteramos de que los nazis se habían detenido en Florencia y contraatacaban en dirección a Roma ¿Volveríamos a vernos, con todo lo que eso significaba? La misma angustia nos embarga hoy, igual que hace diez años".⁽¹⁾

Roberto Rossellini: el cine italiano

Roberto Rossellini procede de una familia de modestos su padre fue el contacto que diseñó el traslado de Roma. Fue el mayor de cuatro hermanos y creció en una infancia marcada por una pasión por la mecánica. Mucho más tarde, decidió de la muerte de su padre y de la rápida disolución de la fortuna familiar, Rossellini comenzó a interesarse en el cine.

Su padre había construido, en 1915, un cine en el centro de Roma, el "Cine y más tarde, el "Ergon", los cuales solo frecuentó. Además los domingos, su padre recibía a muchos amigos en su casa, así Rossellini conoció a una parte que trabajaban en el cine. Cuando decidió probar suerte en ese mundo, empezó a trabajar durante un breve periodo en montajes y doblajes.

Su gran amor por la narración se ve reflejado en sus primeras películas que serán expresiones de muchos de los temas que trató largamente comprometido con los ideales de la propaganda fascista. En ellas se muestran el odio a los masones, a los socialistas, a los sacerdotes, a la patria y a la religión. Pero de todo eso, lo que más llama la atención es un notable sentido del humor directo.

⁽¹⁾ C. Zavattini en P. Caro, 1955, pág. 268.

V. Directores neorrealistas: “LOS AUTORES Y SUS OBRAS”

Al afirmar que con la escuela neorrealista nace el cine de autor, es indispensable estudiar a esos autores que dieron vida al movimiento de clásicos cinematográficos, en los que quedaron plasmados sus ideales y obsesiones.

Debido a que la filmografía italiana de postguerra es extensa y sus realizadores son muchos, decidimos centrar este análisis en los personajes y filmes, que a nuestro juicio, son los más significativos: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica y Federico Fellini.

Como veremos más adelante, muchas veces se presentaron diferencias entre los realizadores, las cuales se tradujeron en una oposición que se fue agrandando año a año. Es precisamente en estas desigualdades, donde se encuentra la peculiar mirada del director, o mejor dicho, del autor.

Roberto Rossellini; el racionalista:

Roberto Rossellini procede de una familia de creadores, su padre fue el arquitecto que diseñó el trazado de Roma. Fue el mayor de cuatro hermanos y creció de una infancia cómoda, marcada por una pasión: la mecánica. Mucho más tarde, después de la muerte de su padre y de la rápida disolución de la fortuna familiar, Rossellini comenzó a interesarse en el cine.

Su padre había construido, en 1918, un cine en el centro de Roma: el Corso; y otro más tarde; el Barberini, los cuales solía frecuentar. Además los domingos, su padre recibía a muchos artistas en su casa, así Rossellini conoció a mucha gente que trabajaba en el cine. Cuando decidió probar suerte en ese campo, empezó a trabajar durante un breve período en montaje y doblaje.

Su gran amor por la naturaleza se ve reflejado en sus primeras películas que, para sorpresas de muchos, se trata de tres largometrajes completamente sometidos a las exigencias de la propaganda fascistas. En ellas se exaltan al ejército, a los marinos, a los aviadores, a los sacerdotes, a la patria y a la religión. A pesar de todo, son filmes que revelan un notable sentido del rasgo directo

unque, a causa de su ideología, no sean demasiado apreciadas y permanezcan desconocidas. Si se consideran estas películas en sí mismas, se verá que revelan una personalidad diferente con relación al cine italiano de ese momento. Se muestra un respeto a la realidad, una preocupación de objetividad en la puesta en escena y un sentido del detalle auténtico, que los aleja bastante del cine de la época.

Estas tres películas son: *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* y *L'uomo dalla croce*.

Se debe destacar el hecho de que, en estos largometrajes, se hace evidente la firme voluntad de reducir la acción al puro reportaje. El espíritu didáctico de Rossellini aflora en cada una de estas obras, el cual se puede resumir en los siguientes puntos:

- Recomienda una ciega confianza a los superiores.
- Muestra que los heridos de guerra son inmediatamente recogidos y repatriados.
- Demuestra que no hay que cejar hasta la victoria.

La nave bianca no es una película ambigua; se trata de un documental, apenas novelado, que pretende divulgar cómo un herido en combate de la marina italiana, recibe todas las atenciones y es inmediatamente enviado a su hogar.

Un pilota ritorna y *L'uomo dalla croce* revelaban la misma voluntad de huir de la ficción cinematográfica en busca del reportaje, de la autenticidad. Las dos presentan acciones de guerra fuera de Italia y están contenidas sobre el tema común de la libertad, que se convertirá en una de las obsesiones fundamentales de la obra rosselliniana.

Rossellini fue un director verdaderamente neorrealista, incluso hasta el final. Cómo negar el papel jugado por *Roma, ciudad abierta* y *Paisa* en la instauración y desarrollo del neorrealismo. Sin embargo, muchos hablaron de su involución en *Alemania año cero*, la cual se hizo decisiva según otros en *Stromboli* y en *Francesco*, y catastrófica en *Europa 51* y en *Te querré siempre*. A pesar de todas estas afirmaciones, hay un hecho que no se puede dudar; no hay director italiano

que se pueda disociar menos las intenciones de la forma, y es justamente a partir de ahí como quisiéramos caracterizar su neorrealismo.

Como ya dijimos, el neorrealismo es una descripción global de la realidad. Lo que es realista en *Paisa* es la resistencia italiana, pero lo que es neorrealista es la puesta en escena de Rossellini, su presentación a la vez elíptica y sintética de los acontecimientos.

A Rossellini, le gusta decir que el fundamento de su concepción de la puesta en escena es el amor, no sólo de sus personajes, sino de la realidad en cuanto tal, y es justamente ese amor el que le prohíbe disociar lo que la realidad a unido: el personaje y su decorado.

Rossellini es el director italiano que ha llevado más lejos la estética del neorrealismo. Ya hemos dicho que no hay neorrealismo puro. La actitud neorrealista es un ideal al que nos aproximamos más o menos. En todos los filmes llamados neorrealistas hay todavía residuos del realismo espectacular tradicional, dramático o psicológico. Se les podría analizar de la siguiente manera: la realidad documental, más otra cosa, siendo esa otra cosa, según los casos, la belleza plástica de las imágenes, el sentimiento social, la poesía, la comicidad, etc. En el caso de Rossellini será vana la pretensión de disociar así el acontecimiento del efecto buscado. No hay en él nada de literario o de poético, nada incluso si se quiere de "bello" en el sentido placentero de la palabra, sólo pone en escena hechos. Sus personajes están como obsesionados por el demonio de la movilidad.

Es que el gesto, el cambio, el movimiento físico, son los que constituyen para Rossellini la esencia misma de la realidad humana. Es también el atravesar los decorados, cada uno de los cuales, de paso, atraviesa todavía más a los personajes. El universo de Rossellini es un universo de actos puros, insignificantes en sí mismos pero que preparan, casi sin que Dios mismo se cuenta, la revelación repentina y deslumbrante de su sentido.

Nadie, más que el autor de *Europa 51* ha llegado a poner en escena acontecimientos de una estructura estética, más compacta, más íntegra, de una

transparencia más perfecta y en la que sea menos posible discernir algo distinto del puro acontecimiento. Todas las cosas, como los cuerpos, pueden presentarse en estado amorfo o cristalizado. El arte de Rossellini consiste en saber dar a los hechos su estructura más densa y a la vez la más elegante; no la más graciosa, sino la más aguda, la más directa, la más cortante. Con él, el neorrealismo encuentra de manera natural, el estilo y los recursos de la abstracción. Respetar la realidad no significa acumular apariencias, es más bien, despojarla de todo lo que no es esencial, llegar a la totalidad en la simplicidad. El arte de Rossellini es de una cualidad lineal y melódica. Es cierto que muchos de sus filmes hacen pensar en un boceto, ya que el trazo sugiere más de lo que pinta. Rossellini es, en efecto más dibujante que pintor, más cuentista que novelista.

Utiliza reiteradamente el plano-secuencia (una acción, sus protagonistas, todo encerrado en una sola toma, que se mueve con ellos secundada por los movimientos de la cámara sin cortes). El plano-secuencia tiene la ventaja de sumergir al personaje en el ambiente. Todo lo que el hombre hace está unido al ambiente, a la luz, a la atmósfera, a las horas del día, a las cosas que tiene alrededor. Es así como logra recrear al hombre su pensamiento, su acción, el ambiente en que vive, el contexto, teniendo siempre presentes todas estas cosas a la vez, y mientras te da el conjunto también te sugiere elementos nuevos: agrega y completa.

Para Rossellini el neorrealismo tiene dos elementos fundamentales: El mundo y los hombres. Es decir, la necesidad de construir el mundo con sus coordenadas históricas y sociales de ambiente, relatando el contexto de los hombres que participan en ella, que están presentes en ella. El mundo y los hombres también está presente en las fábulas, en las invenciones, pero hay un mundo que pertenece a la fantasía y hay mundo que pertenece a la realidad, el del documento el del neorrealismo. "A mi juicio la búsqueda de la humildad es lo más importante, especialmente si quieres edificar una ética, si quieres una cierta moral. Nunca más trataré la fantasía no porque la desprecie, sino porque la

documentación de la realidad es la única tarea a la que resulta útil dedicarse hoy en día".⁽¹⁾

Rossellini se planteó dos problemas con el neorrealismo:

- La actitud moral. Observar sin mistificar, tratando de hacer un retrato de nosotros con la mayor honestidad posible y partiendo de la realidad. Pensando en los otros, no en él.
- La ruptura con las estructuras industriales del cine de aquellos años, una ruptura que les permitiera conquistar la libertad de expresarse sin condiciones.

Una vez solucionados estos dos puntos el problema del estilo queda automáticamente resuelto porque cuando se renuncia a fingir y a manipular, se llega a una imagen, a un lenguaje que propone un estilo propio.

Para derribar las estructuras de la industria cinematográfica Rossellini sale del set haciendo cine por las calles, como un ser que participa y vive. Como consecuencia de eso encontró un estilo. El lenguaje y el estilo neorrealista son el resultado de esa actitud moral, de una observación crítica que le dio como objeto lo obvio. "Mirar para comprender, siempre la misma operación, y que en definitiva es la que cumplí".⁽²⁾

Para críticos de cine como André Bazin la independencia de Rossellini da a su obra una integridad de estilo, una unidad moral, que son cosas demasiado raras en el cine y que fuerzan a la estima, más que a la admiración.

Rossellini persigue un solo objetivo con el cine y después con la televisión: la información. La información y no la didáctica, porque para él no se debe enseñar, sino que el director debe limitarse a ofrecer datos, para que después las personas los elaboren a solas. Su programa de información siempre se dirigió al hombre y siempre tuvo por objeto al hombre.

Uno de los objetivos de Rossellini es que el espectador logre una visión directa, a través de imágenes inocentes, que a su vez se logran con el plano-secuencia. Rossellini muestra un personaje y también una serie de mensajes

⁽¹⁾ R. Rossellini en G. L. Rondi. 1983. pp. 20 - 21.

⁽²⁾ R. Rossellini en G.L. Rondi. 1983. pág. 28.

contextuales con los cuales el actor explica la situación en la cual se hallaba, el ambiente que veía, las cosas que tocaba y las reacciones que ese ambiente y esas cosas que tocaba le provocaban. Busca un hablar por síntesis, sin subrayar nunca, porque de otro modo se llegaría al análisis.

Para él, el neorrealismo constituye ante todo una posición moral en la que debemos insertarnos para observar las cosas, para observarnos a nosotros mismo, juzgándonos sin exaltarnos.

“Salíamos de la guerra, nos sentíamos confusos, humillados y temerosos. Con el neorrealismo nos vimos desde afuera, de un modo despojado. Así les fue devuelta su autenticidad a las cosas, llegando a una función del cine que ya no era personal o egoísta, sino social. Al comienzo lo hicimos por instinto pero después tomamos conciencia del hecho y apuntamos hacia una sola cosa; la verdad, el documento”.⁽¹⁾

Roma, ciudad abierta es un film sobre lo obvio de ese momento y de ese lugar. “¿Qué había en *Roma, ciudad abierta*? El coraje, el miedo, la rebelión, el guerrillero, el especulador, hasta un niño en la escupidera: ¡Me lo reprocharon tantas veces! Pero aquel niño en la escupidera no estaba ahí por simple gusto, sino para transmitir el sentido de lo obvio”.⁽²⁾

El director neorrealista siempre tuvo confianza en el hombre y en su pensamiento. Es a ese pensamiento al cual siempre se ha dirigido con sus películas, para movilizarlo con los datos y temas que propone. Para él la comunicación y la información es la forma más honesta de educación. La acción como consecuencia del pensamiento es razón; la acción como primer impulso es solo emoción, un mecanismo que nunca quiso poner en movimiento.

Rossellini con el neorrealismo entregaba películas despojadas de todo: de música, de construcciones, justamente para no seducir, para no crear tentaciones confiando exclusivamente en la inteligencia de los otros y limitándose a proporcionar los puros elementos de juicio, ya que creía en el libre albedrío. Para

⁽¹⁾ R. Rossellini en G.L. Rondi. 1983, pág. 26.

⁽²⁾ R. Rossellini en G.L. Rondi. 1983, pág. 27.

el otro tipo de cine que seduce con elementos inútiles no cree en la libertad del hombre.

Su necesidad de extender el alcance de la información lo llevó a la televisión.

Luchino Visconti y la sociedad en decadencia:

Las raíces de Luchino Visconti, su familia y cultura pertenecían a Milán, que era el centro de las artes y una ciudad de frenética vida social.

Antes de la Primera Guerra Mundial existía una aristocracia "negra" unida al papado y a los austríacos, pero a causa de que estas uniones carecían de fuerza, la aristocracia no era ya tan rica e importante como la "laica", tradicionalmente pro francesa, con familias como la de los Solas, la de los Gallarafis - Scotis, la de los Casatis y la de los Visconti.

La casa de los Visconti era una de las más célebres de Milán, visitada por celebridades de la época como Liszt, Toscanini, Verdi y Puccini, de ahí viene el amor de Luchino por la música. Además la famosa Scala de Milán era controlada por su familia, lo que le permitió tener acceso a la ópera y al teatro desde pequeño. Poco a poco, el realizador italiano desarrollaría su afición por los trajes deslumbrantes que ahí veía.

Hijo del Conde Giuseppe Visconti di Modrone y de Carla Erba. Ambos eran jóvenes, guapos, talentosos y afortunados. "Cuando doña Carla y don Giuseppe salían juntos en su coche, la gente se paraba a mirarlos y algunos, incluso, salían de las tiendas".⁽¹⁾

Luchino era el cuarto hijo, cuando nació Mussolini era un socialista de 25 años que trabajaba en Milán, no muy lejos de donde vivían los Visconti. Nació bajo el signo de Escorpio, algo a lo que siempre le concedió gran importancia, ya que al igual que su padre, Luchino era un supersticioso que creía en la astrología.

⁽¹⁾ G. Servadio. 1982. pág. 22.

"Mi padre era un noble, pero sin duda no era frívolo, ni tonto. Una persona cultivada y sensible que amaba la música y el teatro, ayudándonos a todos a entender y apreciar las artes".⁽¹⁾

Pero sin duda era su madre quien realmente le fascinaba. "Mi madre era una burguesa. Una Erba. Su familia vendía fármacos. Era gente que se había hecho a sí misma; habían empezado vendiendo medicinas desde un carro por las calles. A mi madre le gustaba la vida social, los grandes bailes, las fiestas esplendorosas, pero también amaba a sus hijos, y adoraba la música y el teatro. Era ella quien cuidaba nuestra educación. Fue ella quien me hizo tocar el violoncelo. No nos tenía abandonados. No estábamos acostumbrados a llevar una vida vacía y frívola, como tantos otros aristócratas".⁽²⁾

Hubo momentos en la juventud de Visconti, que éste reinterpretó posteriormente, pero los episodios infelices, dramas y humillaciones desaparecieron, coloreados por visiones nostálgicas y estéticas. Nunca juzgó el comportamiento de sus padres y sólo veía su mejor lado, al recordarles o al hablar de ellos. Lo que no le gustó de su vida, lo borró; pero permanecieron en él secretos recuerdos que le torturaban

Este breve recorrido por la historia familiar de Visconti es importante, ya que los problemas familiares y sus tabúes son el tema fuerte de sus filmes, especialmente de los últimos, en los que encontró pocas restricciones para expresar aquellos pensamientos y tocar aquellos temas, que no podía sacar a la luz de otra forma.

" Mi sueño real es hacer una película sobre esa gran familia milanese, los Visconti di Modrone. Un filme que contaría todas las historias de mi padre, de mi madre, de mis hermanos y de todos mis parientes. Un día lo haré y entonces dejaré de hacer películas sobre otras familias".⁽³⁾

Este filme habría sido imposible de realizar, seguramente su familia tembló al leer esta entrevista. Pero tenía razón, porque la historia de su familia era una

⁽¹⁾ L. Visconti en G. Servadio. 1982. pág. 23.

⁽²⁾ L. Visconti en G. Servadio. 1982. pág. 24.

⁽³⁾ L. Visconti en G. Servadio. 1982. pág. 28.

proyección de aquella cultura europea durante la Belle Epoque. Probablemente Luchino Visconti no hizo películas sobre otras familia, sino que durante todo el tiempo estuvo dando vueltas alrededor de la suya, analizándola, para así poder liberarse de sus secretos.

Con la Primera Guerra Mundial, la familia Visconti no sólo tuvo que soportar la separación de don Giuseppe y doña Carla, sino que también la pérdida de privilegios de la aristocracia. Las filas de palcos privados de La Scala, se pusieron a disposición del público en general. Se produjo un colapso en el anterior orden social y aquella aristocracia emergió de las ruinas totalmente cambiada, no sólo financieramente, pues su código de comportamiento se fundió con el de la clase media.

Ante todas estas situaciones políticas y sociales Visconti se mostraba indiferente. En lugar de preocuparse por lo que sucedía, descubrió una fuente de alegría: el cine.

Hubo un suceso que marcó a Visconti, un episodio que borró de su vida y que nunca volvió a mencionar. En un accidente automovilístico en el que él manejaba, murió Macerati, el chofer de su familia por años. A raíz de esto Luchino vivió toda su vida con un gran sentimiento de culpa, por lo cual desarrolló un deseo de escapar de sí mismo, de huir de aquellos caprichos que lo llevaron a convertirse en el instrumento de muerte de un ser querido. Poco después partió solo hacia la meseta del sur del Sahara, a las montañas del Tassili. Bajo aquellos cielos, en aquel paisaje abandonado, Visconti pasó dos meses de total soledad, pero obtuvo lo que quería: una confrontación con su propia forma de vida y con su alma.

Años más tarde, se traslada a París para estar con Horst, su amigo homosexual. En este lugar comienza a interesarse por el cine como una profesión. Conoce a Jean Renoir y comienza a visitarlo, mientras se filmaba *La vie est à nous*, para aprender. Era una película abiertamente militante, financiada por el Partido Comunista francés.

Visconti, que inconscientemente estaba influido por el fascismo, se da cuenta que los que rodeaban a Renoir eran comunistas afiliados. Así los sentimientos e ideas de este aristocrático fueron cambiando. Las palabras "marxismo" y "comunismo" que antes le sonaban a abuso, comenzaron a tener otro significado para él. Empezó a tratar con trabajadores y con personas a las que siempre había observado a distancia. El nuevo entorno de Visconti lo estimuló hacia una nueva conciencia política; pero los acontecimientos pedían que se tomara partido. Su repentina inclinación a la izquierda no era falsa; era, en cierto modo, una forma de diferenciarse de su familia, era borrar el pasado de la aristocracia milanesa.

En 1937 trabajó como tercer ayudante de dirección para la película de Renoir, *Un día de campo*. Era un filme realista en el que Luchino se preocupaba de los trajes y los peinados, los cuales fueron planeados con extremo cuidado. Así observando a Renoir aprendía silenciosamente. Estudiaba todo, actores, movimientos de cámara e iluminación.

Visconti finalmente había encontrado su vocación, la canalización de su realización artística y era consciente de ello. Su vida estaba en el cine y se afirmaría en él haciendo buenas películas como Renoir. Ésta fue precisamente su motivación; demostrar que podía afirmarse en su propio terreno, trabajando feroz y profesionalmente.

El realizador italiano tenía muchas ideas, muchas de las cuales procedían de la literatura americana de los años '30. Eran obras que sí fueron aprobadas por los censores fascistas, puesto que representaban a América como una sociedad decadente y en crisis. Así en Italia se podían encontrar las obras de Steinbeck, de James Cain y de Hemingway. A Visconti también le gustaban los novelistas rusos y la novela realista del siglo XIX, como Proust.

Escritores italianos como Ingrao, Alicata o Verga, intentaban revivir la literatura realista social, con una acabada descripción, como medio de atacar el fascismo. Visconti tenía intereses similares y buscaba una ideología social y su gran razón era el ocaso de la sociedad en la que había crecido. Todos estos

escritores, más Visconti y otros cineastas como De Santis y, el entonces joven, Antonioni; se reunían para hablar de los temas que les interesaban: el choque de clases, el gusto de una época y la reconstrucción de un entorno.

En la revista "Cinema", Visconti publica un polémico artículo titulado "Cadáveres", en el cual manifiesta su deseo de que el cine italiano tome una nueva dirección, más interesante. En aquel entonces, Luchino no sólo frecuentaba al grupo antifascista que Cinema había contratado, sino que había hecho nuevos amigos en el mundo del cine y de las artes.

Cuando dirigió su primera película *Obsesión*, sorprendió a todos los que trabajaron con él, por hacerlo con mano dura. De Santis, que había estudiado en el Centro Cinematográfico, fue su ayudante. El realizador de *Arroz amargo* sabía mucho de técnicas de cámara y de iluminación. Luchino casi no tenía experiencia, conocimientos, pero desde el principio supo dónde colocar la cámara y dónde a los actores. Consultaba a su equipo sobre el texto, sobre el guión, pero nunca sobre cosas técnicas. Visconti fue un dictador en la puesta en escena de sus películas, pero siempre trabajaba mucho. Si el rodaje comenzaba a las cinco, se las arreglaba para estar allí antes que ningún otro técnico. Además se sabía los guiones de memoria y tenía una verdadera obsesión por el realismo; si una mesa debía estar puesta, los tallarines debían estar a punto y la botella estar realmente llena de vino.

Para Visconti el neorrealismo fue una posición moral frente al poder, frente a la situación social italiana, al desorden de postguerra, a fin de esclarecer ciertos problemas o por lo menos, denunciarlos. También fue una corriente estética que nació con *Obsesión* y terminó con *La tierra tiembla*. "Es el filme más neorrealista que se haya hecho en Italia. Y también el último. Nadie volvió hacer un filme así, con gente verdadera. Se hicieron otras cosas, algunas serias, pero el neorrealismo terminó allí".⁽¹⁾

Fue un cineasta que evolucionó y dejó atrás el neorrealismo, pero porque se negaba a ser clasificado de una cierta forma. "El neorrealismo fue un punto de

⁽¹⁾ L. Visconti en G. L. Rondí, 1983, pág. 33.



"Obsesión"
Luchino Visconti

parada; ahora se está convirtiendo en una etiqueta que alguien nos ha pegado como un tatuaje. Y en lugar de ser un modo de identificación de un momento determinado, se convierte en un límite, incluso en una ley ¿Necesitamos imitaciones aún?"⁽¹⁾

A pesar de todos los cambios que Visconti pueda haber realizado a lo largo de su carrera cinematográfica, su cine siempre intentó representar a una sociedad en decadencia, incapaz de modificar el propio destino. El aristocrático cineasta italiano observó el crepúsculo de su propia civilización con una actitud cuidadosa de las formas, de la exterioridad que asume los procesos sociales en individuos que los sufren. Su proverbial preocupación por el vestuario y la escenografía, lo aplicó tanto en la ópera como en el teatro, lenguaje que utiliza eclécticamente en aras del espectáculo, meta última de su estética.

Vittorio De Sica; el heredero de Chaplin:

Nació el 7 de julio de 1901, en Sora (situada a mitad de camino entre Roma y Nápoles), proveniente de una familia pobre, de la vieja burguesía, empobrecida en la I Guerra Mundial. Vittorio realizó sus estudios en Roma, obtuvo el título de contador y se inscribió en el Instituto Superior de Comercio.

Primero debuta como actor secundario en la comedia teatral "Sueño de amor" bajo la dirección de Tatiana Pavlova. Su papel de criado gusta mucho al público y de ahí en adelante su carrera emprende de manera vertiginosa. La pobreza que marcó su infancia no le dejaba de pesar y, para tratar de escaparle, acepta pasar del teatro al music hall.

Debuta en el cine en 1932, en la película *Los hombres; ¡que sinvergüenzas!* bajo la dirección de Mario Camerini, que de ahí en adelante trabajará frecuentemente con De Sica.

"Después de haber vestido, durante largos años, el traje de trovador sentimental de las comedias de Mario Camerini y de sus filmes musicales, Vittorio

⁽¹⁾ L. Visconti en G. Servadio, 1982, pág. 146.

De Sica, llegando a una curva de su carrera de joven galán, opera un elegante cambio de posición con respecto a la cámara".⁽¹⁾

Con De Camerini tomó el gusto por el espacio, por la calle y por la vida que se va forjando. Ya está maduro para formar equipo con Cesare Zavattini; a quien acaba de encontrar en *Daré un millón* película de la que era libretista.

Zavattini, periodista y autor de novelas, lee, en 1939, a De Sica un libreto cuyo título podría aclarar el significado de *Milagro en Milán*. De Sica quería hacer con ese libreto su primera incursión en la dirección. Finalmente el proyecto tuvo que ser abandonado, pero De Sica y Zavattini ya se habían reconocido mejor que todos los miembros de equipo de la historia del cine, ambos habían sellado su amistad.

De Sica realizó su primer film en 1940, *Dos docenas de rosas rojas*, con un libreto de Aldo Benedetti. El tema es bastante característico de cierta orientación psicológica y sentimental, de moda en ese tiempo. El éxito de esta película le permitió a De Sica hacer más filmes, en el que él es también el protagonista: *Malena, cero en conducta* (1940), *Teresa Venerdì* (1941) y *Un garibaldino en el convento* (1942). Las primeras películas de De Sica tienen un carácter convencional, pero aún teatral.

El nivel de gran director lo alcanza con *Los niños nos miran* (1943). Siempre la crítica fue favorable a su relato natural y a su arte para dirigir a los actores, en particular a los principiantes. En esta última película Zavattini será parte predominante en el libreto y le proporcionó el título. Con esta película se echaron las bases del neorrealismo. "Marca una etapa decisiva en la búsqueda de la verdad contemporánea. La hipocresía de la burguesía italiana no podían admitir este film, duro, verdadero, sin concesiones".⁽²⁾

En esta etapa De Sica aún está lejos de alcanzar la madurez que obtiene con el *Lustrabotas* y *Ladrón de bicicletas*. Ya tiene de compañero a Zavattini, pero los actores aún no encuentran el tono. La música de Renzo Rossellini no es tan

⁽¹⁾ Agel, 1957, pág. 16.

⁽²⁾ Agel, 1957, pa'g. 20 - 21.

oportuna como la de Alessandro Cicognini. Por último, la calidad de fotografía estaba lejos de ser satisfactoria.

De Sica sabía que en el cine lo implícito da el criterio de lo auténtico y que corresponde a la esencia del verdadero realismo, dejar que la verdad se desprenda por sí sola del fluir de las imágenes.

Las únicas grandes debilidades del film se deben, justamente como en el *Trabotas*, a la explicación (felizmente fugaz) de los antecedentes dramáticos.

“En *Los niños nos miran* ya utiliza el tiempo real que después se vería en filmes como *Umberto D.* Un tiempo real que hace sentir objetivamente cuan dramática es la situación”.⁽¹⁾

Es posible, como lo afirma Soriana Goran, que el neorrealismo italiano tenga sus fuentes en el realismo socialista ruso y esté condicionado por los hechos de la historia, pero falta agregar lo esencial: que la forma tomada por esta atención sobre lo social, es extraordinariamente diferente a lo antes visto. Esto se debe a una original modalidad de la presencia del mundo, en la que la psicología, la estética y la ontología están tan fuertemente unidas que es difícil determinar cuál es la parte de la reflexión y cuál la de la exigencia humana.

“Todos estos elementos objetivos, subjetivos, sociales, entre otros, no son allí jamás analizados como tales; son tomados como un bloque de hechos con todo su bullir inextricable, bloque de tiempo tanto como de volumen y que no nos perdona ni un segundo, ni un gesto. Ante esto, la actitud del espectador debe cambiar radicalmente. La contemplación se transforma en un acto, puesto que todo aquí está en tela de juicio: hay que responder y hay que obrar. Es un llamado a la libertad. Hay, sobre todo, esa manera de encarar la contrapartida del análisis, de poner fin a una lección divisoria del hombre y del mundo. La claridad de la construcción es substituida por el misterio del ser”.⁽²⁾

La tendencia realista se expresa con vigor desde la primera posguerra, con la obra del novelista Vergano. Desde ese momento se dejan ver importantes

⁽¹⁾ H. Agel, 1957, pág. 22.

⁽²⁾ A. Ayfre en *Les Cahiers du Cinéma*, N°17, pp. 40 - 41.

elementos de esa tendencia: comprometida, negra, lírica. Zavattini que entre 1930 y 1945 publicó varias novelas, dará a estos elementos una fuerza y agudeza excepcionales.

Es imposible analizar la obra de Vittorio De Sica separada de la de su colaborador Cesare Zavattini, quien comenzó en 1927 como periodista, dirigiendo revistas, semanarios y participando en la redacción de periódicos consagrados a la infancia. En 1935, su acción se extiende al dominio cinematográfico, colaborando con Camerini en *Daro un milione*, con Blasetti en *Cuatro pasos por las nubes*, con Castellani en *Primavera* y otros.

"Sin Zavattini la mayoría de las películas italianas de hoy en día no habrían existido... la forma más humana, la más sensible y, tal vez, la más robusta de la escuela neorrealista italiana, no habría visto la luz del día".⁽¹⁾

Cesare Zavattini es claro en afirmar que: "Siento que debo profundizar mi análisis del hombre moderno en la sociedad de hoy: más allá de mi mismo, más allá de lo que puede ser o parecerme necesario, de lo que algunas veces puede atraerme o distraerme, están los otros. Los otros son los más importantes. Los hombres que viven alrededor nuestro: ¿qué hacen, cómo viven, les va bien, sufren y por qué les va mal?... Todo lo que pasa alrededor nuestro, incluso hasta lo más banal que se ve en las calles, al lado de los acontecimientos más graves, ya sean próximos o lejanos, tiene un significado, un sentido humano y social, dramático que suscita grandes problemas. Problemas que son también nuestros, puesto que nada de lo que sucede alrededor nuestro nos es extraño. He aquí mis fuentes fascinantes, inagotables, fundamentales; fuentes de inspiración, de meditación, de acción creadora; y ellas deberían serlo también para todos en el cine. No dejaré de subrayar la importancia de la vida, de la realidad, del hombre, del interés continuo que suscitan los hombres en su vida social. Continuamente me doy cuenta de la exigencia de la presencia humana y social, para mí decisiva y dominante... quiero ser siempre y ante todo un contemporáneo; y eso porque el cine no llega a una expresión artística, a un lenguaje humano y social universal,

⁽¹⁾ M. Verdone, 1955, en H. Agel, 1957, pág. 25.

sino que no ofrece el significado de los hechos, de los dramas colectivos de su tiempo".⁽¹⁾

De Sica dice: "El mejor cine debe seguir su camino, que le es dictado por la realidad humana y social contemporánea. Ella le debe su razón de ser, su carácter nacional y su valor universal".⁽²⁾

No hay uno sino varios neorrealismos. Jean Desternes afirma que el neorrealismo debía ser llamado neorromanticismo por haber introducido la primacía del sentimiento y del sueño. Esta afirmación no puede ser aplicada a todos los miembros del grupo, pero sí a De Sica.

No realiza filmes hasta 1944 (lo mismo que Zavattini) porque se niega a aceptar las proposiciones de las autoridades ocupantes. Después acepta una oferta del Centro Católico del Cine: rodar un film consagrado a la historia de un peregrinaje a Lourdes. Este film será *La puerta del cielo*. La obra no aporta mucho al cine italiano, pero no se puede dejar de valorar la habilidad del realizador. Esta película se acerca a *Milagro en Milán*, del que constituye una especie de contrapartida anticipada.

En 1946, Lattuada realiza *El bandido*; Vergano, *El sol se levantará todavía*; Rossellini, *Paisa* y De Sica, *Lustrabotas*. Con esta obra el director alcanza realmente su madurez. Calderoni, el biógrafo de De Sica, después de haber manifestado su admiración por todo lo que *Lustrabotas* traía al cine, se indigna por la incompreensión de una parte de la crítica italiana. "El habitual conformismo burgués, encontraba reprochable que un italiano quisiera hacer conocer una realidad que todos sabían inhumana: la realidad de la infancia en esos años terribles".⁽³⁾

Sin embargo, el éxito obtenido por la película más allá de las fronteras, obligó al público italiano a reconsiderar su juicio.

Desde hacía años, De Sica proponía a los productores el tema más ingrato, el más inoportuno que se pudiera imaginar en una sociedad burguesa e industrial,

⁽¹⁾ H. Agel, 1957, pp. 25 - 26.

⁽²⁾ H. Agel, 1957, pág. 26.

⁽³⁾ Calderoni en H. Agel, 1957, pág. 30.

el libreto de *Ladrón de Bicicletas*. Después del fracaso de las conversaciones comenzadas con el productor americano Selznick, De Sica debe producir él mismo la obra. Al ser estrenada soportó el boicot de una prensa indignada, que se negaba a ver el interés y el valor artístico del film. Se veía en él a uno de los elementos más temibles de propaganda comunista. Lo mismo pasó en 1950 con *Milagro en Milán*, pero esta vez la crítica vino tanto de la derecha como de la izquierda, que veían un filme tonto de irrealismo infantil.

Entre *Ladrón de bicicletas* y *Milagro en Milán*, De Sica se extravió en una película mediocre; *Mañana es demasiado tarde* (1950).

De 1951 a 1954, De Sica desarrolla igualmente su actividad de creador y su carrera de actor.

Una productora italiana quería lanzar un documental mensual de actualidad, que agrupase los esfuerzos de un equipo que comprendiese a escritores, directores, periodistas y actores. Visconti hizo *Nota sobre un suceso* y *El asesinato de una niña*, De Sica realizó *Alrededor del Ladrón de bicicletas*.

De Sica y Zavattini estaban dispuestos a realizar una película que chocaría con todos los cánones estéticos. Para De Sica el cine aún estaba muy próximo a la narración literaria.

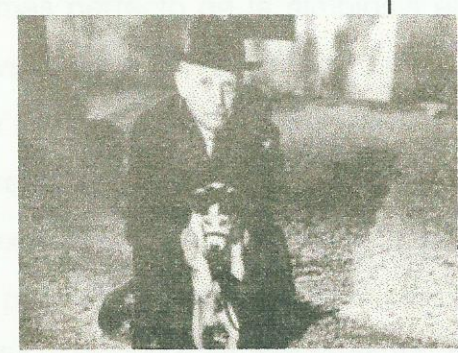
Italia mía debía estar compuesta de 50 o 60 episodios, a través de los cuales el espectador podría tener una percepción de la tierra italiana. Pero en el momento en que iba a llevarse a cabo una búsqueda ferviente y desinteresada, el aspecto industrial del cine se hizo sentir repentinamente. Una productora americana le da carta blanca a De Sica para realizar una película en Estados Unidos. De Sica abandona *Italia mía*. También abandona contra su voluntad y, por primera vez, a Zavattini, que no ha obtenido la visación para entrar a ese país. Se comienza a propagar el rumor de que esta ruptura consagrará la quiebra artística de una colaboración que siempre ha sido inoportuna. De Sica en un artículo de "Les Cahiers du Cinéma" (N° 33), dice que hay una insistencia malvada en esta separación. No querían que esas películas perturbaran la existencia de una colectividad que ya había olvidado la guerra.

ZAVATTINI

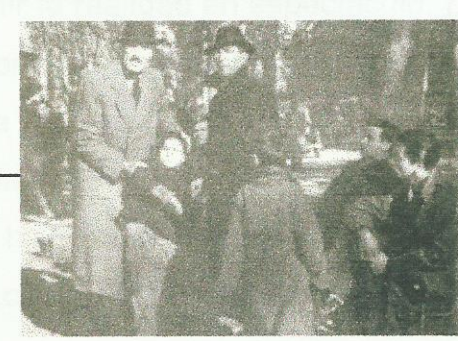
"Milagro en Milán"



"Umberto D"



"Lustra Botas"



sticad de

De Sica reclamó garantías en Estados Unidos; en primer lugar, una total libertad de acción y ningún compromiso comercial. Las cosas se presentaban bastante mal. Él comunicó a los productores un proyecto que tampoco se llevaría a cabo: la adaptación de "La rosa tatuada" de Tennessee Williams, cuyo tema fue inspirado al dramaturgo durante su estadía en Italia (Historia de una familia siciliana transplantada a América). Finalmente Selznick ofreció a De Sica la adaptación a la pantalla de *Stazione Termini*, un libro de Zavattini.

En *Lustrabotas*, De Sica aún estaba encontrándose a sí mismo como director, encontrando su estilo personal. Su maestría total y definitiva se afirma en *Ladrón de bicicletas*, mientras *Milagro en Milán* es otra película totalmente diferente a la anterior.

El estilo de Rossellini es ante todo una mirada, mientras que el de De Sica es ante todo una sensibilidad. La puesta en escena del primero se enfrenta con el objeto desde el exterior. Esto se entiende comparando el tratamiento del niño en *Alemania, año cero* y en *Lustrabotas* o *Ladrón de bicicletas*. En Rossellini se da una incomunicabilidad de los personajes, los de Sica resplandecen, pero iluminados desde el interior.

La obra de De Sica es hasta ahora inseparable de la colaboración de Zavattini, éste es el ejemplo más perfecto de la simbiosis entre el guionista y el director. El hecho que Zavattini haya realizado otros guiones para otros directores, demuestra que De Sica era el que mejor comprendía a Zavattini. Hay una humildad de De Sica frente al guión.

De Sica representa la expresión más pura del neorrealismo. Esta pureza lo hace indefinible, ya que tiene por propósito paradójico el hacer no un espectáculo que parezca real, sino convertir la realidad en espectáculo. *Ladrón de bicicletas* es la expresión extrema del neorrealismo. No hay nada en esta película que no pudiera haber pasado de otra manera. La maravillosa paradoja estética de este filme es que tiene el rigor de la tragedia y, sin embargo, todo sucede por azar.

Para definir a De Sica hay que remontarse a la fuente misma de su arte, que es la ternura y el amor. Lo que tienen en común *Ladrón de bicicleta* y *Milagro*

Milán es el afecto sin límites de su autor por el personaje, en *Milagro en Milán* los malos, ni los traidores resultan antipáticos. La ternura de De Sica es de una calidad muy particular que por lo mismo no se puede calificar moral, religiosa o políticamente. Así De Sica se convierte en el más vasto mensaje de amor que hemos escuchado después de Chaplin.

Milagro en Milán es la traducción sobre un plano onírico cinematográfico, a través del simbolismo social de la Italia contemporánea y del buen corazón de Vittorio De Sica. Así se explicaría lo que hay de aparente inconsistencia y de orgánico en este film extraño, donde resultaría difícil comprender las faltas de continuidad dramática y la indiferencia ante toda lógica narrativa.

Nadie puede declarar mejor la herencia de Chaplin que De Sica. Incluso como simple actor en los filmes de otros cineastas, De Sica es ya director porque su presencia modifica el film, influencia su estilo. Como director parece que De Sica difunde en sus intérpretes el amor potencial que posee como actor. Chaplin también elegía a sus actores con relación a sí mismo. Los personajes de De Sica nos hacen pensar en él y también en Chaplin.

Resulta interesante hacer algunas comparaciones con Roberto Rossellini, para ver más claramente las diferencias que se dan dentro de la misma escuela.

Para el binomio De Sica - Zavattini la realidad humana es, esencialmente, un hecho social. No es que no se interesen por el individuo, pero las condiciones de esos individuos son consecuencia de una serie de situaciones previas. Zavattini considera por una parte al hombre y su naturaleza, y por otra, todas las complejidades de los condicionamientos sociales. El neorrealismo es para él, ante todo, un realismo de las relaciones entre el individuo y la sociedad (de ahí viene la simpatía de sectores de izquierda). Para Rossellini, en cambio, se trata de un problema moral, para este director el héroe del film debe resolver por sí mismo un problema esencial; encontrar la respuesta a la pregunta que da al mundo su sentido ético. Esto no quiere decir que ignore la realidad social. Como en De Sica, la pintura del contexto histórico se manifiesta en torno al individuo. Rossellini nos

explica de manera fiel y objetiva el choque moral de un acontecimiento en el estrato social que ha golpeado.

Zavattini analiza, mientras Rossellini hace síntesis. El guionista a través de De Sica, hace un análisis minucioso de la realidad, se trata de observar al otro cada vez más de cerca, buscar las realidades más pequeñas como un microscopio en situaciones en que sólo vemos a un anciano que ordena su habitación o una muchacha que muele café.

Rossellini mira a sus personajes de lejos, el espectador siente que no puede intervenir en acontecimientos cuyas causas no discernimos por completo y cuyo crecimiento latente estalla de pronto en accidentes desgarradores, que son inevitables e imprevisibles. Tanto el neorrealismo de De Sica como el de Rossellini es una toma de conciencia total de nuestra encarnación, pero que lleva a Zavattini a subdividir cada vez más la realidad, mientras que Rossellini pone en evidencia las fuerzas que unen esa misma realidad y comprimen por todos lados la dramática libertad del hombre.

La aproximación progresiva al héroe Zavattiniano, su descripción microscópica corresponde a una voluntad de simpatía activa, que el crítico de cine de Cahiers du Cinéma, André Bazin, llama bondad.

De Sica tiene un don excepcional de asimilación, lo cual le permite aprovechar todos los medios para llegar a su meta. La vivacidad de una imaginación y de una sensibilidad alimentadas por una carrera de actor y que le hace interpretar todos los papeles de una película con tal precisión y tal preocupación por el detalle, que los intérpretes no tienen más que modelar su actuación según sus mímicas.

Es el encanto irresistible del hombre que conquista a los miembros de su equipo, como había conquistado a los admiradores cuando era galán de comedia.

Hay un desdoblamiento entre el actor y el creador (como Orson Welles), pero también hay un desdoblamiento entre el creador y el hombre.

El brillo y el vigor del mundo zavattiniano, su humor eruptivo y su fantasía creadora, han adquirido, al pasar por las manos de este soñador napolitano, una pureza única en el cine de hoy.

Zavattini, un libretista que reivindica su escuela:

El guionista Cesare Zavattini representa el alma del neorrealismo. En primer lugar, por haber infundido en todos el ánimo necesario para seguir por este camino y, en segundo lugar, por ser el autor de los grandes argumentos que establecieron los cánones de la escuela italiana.

La primera originalidad teórica de Zavattini consiste en creer en el neorrealismo y defenderlo con todo su corazón y toda su inteligencia. Un ejemplo de esto es que uno de sus sueños era filmar, sin montaje alguno, noventa minutos de la vida de un hombre.

El cine italiano de postguerra presenta, en su diversidad, una unidad incontestable: la de cierto realismo que no puede reducirse a aquellos de los que la historia del cine nos ha dado ya el ejemplo y que puede muy bien, por esta razón, ser llamado neorrealismo.

Para mí, dice Zavattini, el cine es ante todo una moral. Es el arte que mejor me permite conocer y, por lo tanto, amar a mi prójimo. "Soy como un hombre colocado ante un campo que debe describir y que se pregunta por qué brizna de hierba empezar. Honestamente, no puedo sacrificar la brizna de hierba, que existe realmente, por el campo que no existe más que en mi imaginación".⁽¹⁾

La fidelidad al presente implica, pues, el renunciamiento a toda intriga y, por lo tanto, a la noción de "episodio", a la que Zavattini opone la de "momento". Implica, también, el renunciamiento al personaje y al actor. Zavattini decía: "Quisiera seguir a un hombre al que no le pase nada". Ladrón de bicicletas ilustra perfectamente esa teoría ya que, a pesar de su notable composición, nunca tenemos el sentimiento de que lo que le pasa al héroe es necesario. Zavattini reconoce que esta película es la que más se acerca a su ideal, pero para él aún

⁽¹⁾ C. Zavattini en apéndice de A. Bazin en H. Agel, 1957, pág. 99.



Vittorio De Sica y Cesare Zavattini

demasiada intriga. "Sueño con hacer un film con la décima, con la centésima parte del libreto de *Ladrón de bicicletas*. Que no suceda nada durante los noventa minutos que dure la película, una película de la que, en consecuencia, ni yo mismo conocería el final".⁽¹⁾

Zavattini y el neorrealismo italiano se oponen, en un punto esencial, al realismo social del primer cine soviético. El registro automático o fiel de la realidad no era, para los cineastas rusos, más que la materia prima para la verdadera operación estética: el montaje. Ahora bien, el montaje falsea el tiempo. La historia de noventa minutos de la vida de un hombre, cuyo sueño sería hacerlo necesariamente de un trazo, sin montaje, porque el respeto por la realidad es también el respeto por el tiempo real. Hay todo un universo en un minuto real del sufrimiento de un hombre. Zavattini quisiera ser el Proust del tiempo presente.

El neorrealismo no significa para Zavattini cualquier cosa que pasa en la calle. También sirve para interesarse en los noventa minutos de reflexión de un hombre encerrado en su habitación.

Umberto D, ese filme casi sin tema, no es una llegada, sino un punto de partida. Todavía es demasiado teatral. Se reconoce el neorrealismo en la actitud del autor frente a su tema. No debe fabricar un libreto, sino adquirir un conocimiento experimental del objeto de su filme; debe, antes de escribir, participar de la vida de sus personajes, conocerlos fraternal e íntimamente. Los medios técnicos empleados para traducir esta verdad de los personajes, vendrán luego por sí mismos. Zavattini decía: "sentad a Pedro y a Pablo sobre una silla, hallad el medio de hacerles decir la verdad sobre ellos mismos y tendréis el mejor filme del mundo".

Federico Fellini; el más surrealista de los neorrealistas:

Fellini es uno de los directores con mayor capacidad artística del cine italiano. Formado en el neorrealismo, adquiere inmediatamente una personalidad propia, un estilo y un trabajo de escritura, que destacan en el panorama

⁽¹⁾ C. Zavattini en apéndice de A. Bazin en H. Agel, 1957, pág. 100.

cinematográfico mundial. Pero el hecho de convertirse en un autor con mayúscula, la espectacularidad de su trabajo, de sus rodaje, los prejuicios y la comprensión de la crítica de su país, a causa de sus propuestas innovadoras de puesta en escena, han impedido abordar y estudiar sus obras en sí mismas.

El mismo adjetivo "feliniano", el detenerse en los aspectos más superficiales de su obra, el calificativo de onírica, barroca o exagerada, arrojan poca luz sobre la verdadera significación de su trabajo creativo. Son velos que deben ser levantados y desplazados, para analizar sus películas sin condicionamientos previos.

Pero pese a los análisis puramente sociológicos o existenciales, la obra de Fellini ha tenido un carácter de modernidad que ha impactado en su país. Se trata de un artista que reflexiona sobre temas y problemas que le interesan, pero poniendo un espejo ante la sociedad donde ésta puede verse a sí misma grotesca y caricaturizada.

Casi siempre ha trabajado con guiones propios, elaborados con sus colaboradores, de modo que sus obras son pertenecientes a un mundo personal. Sus preocupaciones pertenecen a ese universo personal que se prolonga no sólo en otros medios en los que trabajó, como la ilustración, el periodismo, la novela o los comerciales para la televisión; sino que también en sus propios textos sobre sus filmes, generalmente de una lucidez y de una profundidad propias de un creador que sabe lo que hace.

La aparición o epifanía es el procedimiento de representación de la imagen que mejor revela la visión de la realidad de Fellini. Basta con una pequeña oscilación, una escenografía adecuada, unas palabras sugerentes o una música, para que las cosas se conviertan en apariciones. Los sueños o alucinaciones que surgen son claramente presentados como tales, esto le ha valido a Fellini críticas que lo calificaron de onírico y fantasioso.

Es importante tener claro que las representaciones transfiguradas, frecuentemente explicadas, corresponden a imágenes reales, perfectamente

objetivas, que no están ni introducidas, ni enmarcadas en flashbacks o en pesadillas; sino que funcionan como revelación de una verdad.

La relación de Fellini con el neorrealismo siempre ha sido conflictiva, como un marco estrecho para su concepción de la realidad. Le resultó un poco "bajo techo", ya que siempre estaba más allá, en lo que Bazin llama "realismo de las apariencias". Sus personajes se definen por su imagen, por su apariencia, no evolucionan, están vistos desde una mirada poética, mágica, que expresa la concordancia secreta de las cosas. Para el cineasta Pier Paolo Pasolini, la primera época de Fellini es ya una innovación radical, violenta, pero también inconsciente del neorrealismo.

En una segunda época, Fellini va más allá en un proceso de ensanchamiento y expansión de su espacio fílmico, a través de una mirada en la que se mezcla lo exterior y lo interior. Hay un despliegue y extensión de un mundo no dado, sino creado por un prestidigitador, que da lugar a una obra artística nueva donde la utilización de nuevos modos de representación, que son los primitivos, llevan a una concepción de la realidad como espectáculo.

En Fellini no existe la sensación de espacio exterior. También, cuando dejamos de ver a los personajes ya no volvemos a saber nada de ellos, ni existen para nosotros. La realidad no es sino lo que se dice de ella, la que es mostrada por la cámara y creada por ella como espacio de representación.

No hay relaciones de causalidad dramática que expliquen unos episodios en función de otros. Todo se ve desde fuera, lo que no significa que no haya punto de vista de lo representado: es el de la cámara, que juega muchas veces con el nuestro y prevé nuestra mirada.

En el viejo realismo, los objetos y el medio tienen una realidad propia, funcional e incluso poética. En el nuevo realismo, del cual Fellini es uno de los mayores impulsores, toman un valor autónomo investido por la mirada de los personajes, concibiendo la realidad de una manera mucho más dilatada, como creada por la imaginación o lo mental, mediante la visión o la palabra, la imagen y

el discurso. Las determinaciones más objetivas no impiden cumplir una subjetividad total.

El pasado no existe, es una dimensión de la memoria. Un personaje es el hombre, el viejo y el niño a la vez. El pasado no es inmodificable, sino que se transforma y se construye, se inventa. El futuro es el presente ya como ruina. Esta concepción del tiempo lleva a que no existan relatos, sino que enunciaciones del tiempo presente. El tiempo felliniano es cíclico. Por lo mismo, para Fellini, la historia es un escenario, ruinas, obras de arte e imágenes, pero no una vida que se pueda conocer. Sus filmes "históricos" sólo tienen de ese carácter sus decorados, más o menos inventados y unas pinturas, más o menos subjetivas. Los tonos oscuros y ocres en la película *Satyricon*, remiten a la pintura antigua, pero no la copian. Otro ejemplo es *Casanova*, que poco tiene que ver con el siglo de las luces.

Si se pudiera calificar a Fellini, lo más adecuado es decir que es un observador irónico y divertido de sus criaturas. Son seres sin psicología, que viven en función de las proyecciones inventadas de sí mismos, incompletos, renacidos o muertos en vida; otra veces, arrastran una inocencia exterior payasesca o lunática que los hace inadaptados. También hay locos, enanos y monstruos. Son personajes más auténticos que se definen por las apariencias, por su imagen, que nos da inmediata información sobre ellos.

El gesto artístico más repetido por Fellini (un gesto barroco y melancólico, pero también carnavalesco y humorístico) son los diversos inicios, anulando la idea de principio y la de final. La forma circular presenta la plenitud, se ve en *La strada*, en *Cabiria* y en *Il Bidone*.

El propio Fellini ha dicho en alguna ocasión que "el artista debe ser una mezcla de mago y prestidigitador, de profeta y de payaso, de vendedor de corbatas y de predicador".⁽¹⁾

Fellini concibe el arte en términos de sonidos, pero no de ruidos. Hay imágenes en Fellini que van dirigidas al oído, susurradas, con una proximidad que

⁽¹⁾ E. Fellini en P. Pedraza y J. López Gandía, 1993, pág. 28.

permite a mundos inconscientes del sujeto. La música es, para el director italiano, la metáfora por excelencia del espíritu y del arte, lo cual produce sentido y emoción a la vez. De ahí la melancolía que provoca una melodía. Otras veces la música puede expresar mejor que las imágenes el vagar de un personaje, sus condicionamientos. Del mismo modo que las figuras, las composiciones son utilizada por Fellini como un modo de dibujar, de estilizar los personajes y las situaciones. La banda sonora felliniana es de una complejidad extraordinaria. No solo la música sino también el sonido son utilizados para acompañar una epifanía o aparición (por ejemplo, el sonido de las copas). Es una forma más de expresar el extrañamiento, el extravío y la desorientación.

No cabe duda que Fellini es un director especial, para él siempre fue de gran importancia que el público que asistiera al cine, lo hiciera sin prejuicios e ideas preconcebidas. Esto se tradujo en su negativa de hablar sobre sus películas antes del estreno y, también, en el no "comprometerse" con el movimiento neorrealista, que venía con características ya dadas y conocidas por los aficionados del cine. Siempre intentó ser versátil en su trabajo como director, para sorprender y salir de los márgenes. Esto fue lo que lo llevó a pasar de un realismo, que nunca lo convenció del todo, a un absoluto surrealismo, el cual representa la otra cara de la moneda.

El cine en el mundo

A fines de los cincuenta el panorama mundial se va caracterizando por las tensiones ideológicas de la Guerra Fría. La República Popular China va surgiendo como una nueva potencia distada del socialismo soviético pero condenada al rechazo internacional por la invasión al Tíbet. La revolución cubana y la construcción del muro de Berlín en 1961 radicalizó la tensión entre estados y Unión Soviética. Francia estaba sujeta en todo el proceso evolutivo de la

VI. La Nueva Ola: "EL LEGADO NEORREALISTA"

El éxito alcanzado por la escuela neorrealista, ha logrado influir en las producciones del resto del mundo. En Francia, tan reacia a admitir todo lo que está de moda y no haya salido de París, surgió, en los últimos tiempos, una escuela neorrealista. Un cine representado por Christian Jacque, Henri Decoin, Jean Paul Le Chanois y Jean Dreville.

Entre Francia e Italia ha existido una interrelación que ha hecho que los dos cinemas hayan marchado parejo durante varios años. Así como vimos la influencia de los realizadores franceses, como Renoir, en la escuela realista italiana, ésta también influyó en la nación vecina, específicamente en el movimiento denominado la Nueva Ola o Nouvelle Vague.

El análisis de este movimiento, responde a la idea de explicar la influencia del neorrealismo en este nuevo cine. Es de vital importancia establecer los puntos que tienen en común ambas escuelas, ya que muchas de las supuestas innovaciones de la Nueva Ola ya habían sido realizadas por el neorrealismo.

Es conocido el hecho de que con la Nouvelle Vague nace el concepto conocido como cine de autor, sin embargo, al afirmar la influencia italiana en esta nueva forma de ver el cine, podemos darnos cuenta que las verdaderas raíces de este concepto se encuentran en el neorrealismo. Esto es, precisamente, lo que queremos comprobar a continuación.

El cine en el mundo:

A fines de los cincuenta el panorama mundial se ve convulsionado por las constantes efervescencias de la Guerra Fría. La República Popular China va encumbrándose como una nueva potencia distada del socialismo soviético, pero enfrentada al rechazo internacional por la invasión al Tíbet. La revolución cubana y la construcción del muro de Berlín en 1961 radicalizó la tensión entre estados y la Unión Soviética. Francia estaba sumida en todo el proceso evolutivo de la

Guerra Fría, pero también gana impopularidad por sus intervenciones militares en sus colonias en África.

El Plan Marshall significó para Francia una dependencia económica y cultural. Esto permitió la libre entrada de los productos culturales norteamericanos como el cine. Los nuevos realizadores de los 60 crecieron con toda la influencia del cine norteamericano. Francia tras la Segunda Guerra Mundial, fue, al igual que otros países europeos, influenciada por la cultura norteamericana, pero el ego de los franceses les impediría aceptar abiertamente esto. Entonces tomaron lo más rescatable de esta cultura y lo transformaron según sus necesidades.

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la producción de películas sufrió una radical reorientación. La televisión hace que grandes audiencias abandonen las salas de cine. Hay una transformación de los espectadores que buscan algo más selectivo. El creciente grupo de seguidores discernidores ha hecho posible la producción de interés sobre películas más maduras y de pensamiento provocativo.

Los cinéfilos de aquella época demuestran un mayor interés en la producción cinematográfica de diferentes países. Países como Japón (con Akira Kurosawa) e India (con Satyajit Ray) se convirtieron en importantes contribuyentes del cuerpo del cine mundial.

La industria del cine en Francia estaba compuesta por dos grandes fuerzas de realizadores: el primer grupo compuesto por Renoir, Dement, Duvivier, Carné y Clair; directores establecidos previos a la Segunda Guerra Mundial continúan en la producción de películas realizadas por nombres bien conocidos en la pantalla francesa.

El otro grupo Truffaut, Godard, Chabrol, Resnais, Malle, Rohmer y Vadim son nuevos realizadores posteriores a la guerra que llevaron nuevas caras a la pantalla. Denominada como la Nueva Ola del cine francés sus películas muestran un acercamiento juvenil e imaginativo a los problemas de las personas jóvenes que afloran en un mundo no hecho para ellos y que les es totalmente inaceptable. En un intento por encontrar significado para sus vidas, que deambulan de

experiencia a experiencia a menudo dando rienda suelta a los excesos emocionales y físicos. Mientras estos directores carecen de un sentido de dirección en el desarrollo de temáticas, su interés por los problemas de la comunicación humana da a sus filmes una urgencia y vitalidad muchas veces despreciada en las producciones de los cineastas más tradicionales.

A fines de los '50 y comienzos de los '60, una nueva generación de realizadores cinematográficos emergió en varios países alrededor del mundo. Los directores de la Nueva Ola nacieron antes de la Segunda Guerra Mundial, pero crecieron en el período de posguerra, de reconstrucción, con elevada prosperidad y acceso a una selección internacional de películas (provenientes especialmente de Hollywood). Estos jóvenes aficionados a menudo relacionados con ciertas revistas dedicadas al cine, se revelaron contra sus mayores en la industria.

Los miembros más influenciados fueron un grupo de jóvenes que escribían para el periódico parisino "Les Cahiers du Cinema". Estos hombres atacaban a los más respetados cineastas franceses de su tiempo acusándolos de usar la pantalla como un subproducto del teatro y la novela. Truffaut se volvió conocido como "el cavador de tumbas del cine francés" despreciado por aquellos a quienes atacaba y venerado por quienes compartían sus puntos de vista.

Las viejas olas influyentes:

El fenómeno Nueva Ola - etiqueta creada por la prensa francesa para demarcar el período que va desde el otoño de 1958 hasta 1962 - considerado como el hito juvenil que cambió el mundo del cine francés; no ha sido fruto de una generación espontánea. Existen varios movimientos que, de una manera u otra, influyeron en la creación del sui generis equipo de 1958.

En 1939 el cine francés se enmarcaba en una escuela realista conocida como naturalismo o realismo poético francés, que agrupaba a Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel Carné, Jean Renoir y Jean Gremillón, además del cómico René Clair.

Después de 1940 la ocupación bélica obligó a muchos autores a la emigración o al paro de hombres consagrados. Dentro de estas circunstancias, comenzaba a aflorar sobre la superficie una primera Nueva Ola, que, entre 1940 y 1944, Jacques Becker, Henri Georges Clouzot y Robert Bresson, realizaron su primer filme.

El fin de la guerra de nuevo cambia los hechos, los exiliados, retornaron, mientras otros desaparecieron. Por otro lado, algunas posiciones se consolidaron. Esto permitió la aparición de una segunda ola, a la que perteneció René Clément, Henri Calef y André Chotin. El mismo fenómeno se repite en 1951, con otros cineastas. Por último, destaca un grupo de choque - importante entre 1955 y 1956 - Michel Boisrond, Marcel Camus y Roger Vadim. Al año siguiente, Edward G. Robinson y Luis Malle surgían a la luz de la Nueva Ola.

Desde 1945, los realizadores en su mayoría eran menores de 30 años, lo que no significa la desaparición de los realizadores viejos.

Claude Chabrol y Francois Truffaut eran conocidos como críticos y se hicieron célebres como realizadores. Hay que destacar que los nuevos realizadores no eran profesionales. Llegaban a la carrera sin haber aprendido el oficio. Todo realizador que, a ejemplo de estos jóvenes, se lanzaba o iba a lanzarse a la realización de un largometraje, pertenecía de derecho a la Nueva Ola. Alain Resnais y George Franju, ambos de edades superiores al promedio y que llevaban una prolongada carrera en el campo de los cortometrajes, también pertenecieron al movimiento. La Nueva Ola de 1958 fue más que las anteriores.

Los antecedentes inmediatos que configuraron la Nueva Ola son:

Lo económico se establece por encima de lo ideológico, si asumimos que el cine es una industria y subordina todas las ideas e inspiraciones a imperativos financieros. Esto es importante porque a los directores jóvenes no les fue fácil comenzar, a la dirección de películas había que llegar con un nombre. Toda audacia e innovación asusta y despierta desconfianzas, la única solución es establecer un presupuesto bajo.

Jean Paul Melville dio la solución concreta con diez años de anticipación, en 1947, luego de rodar *Le silence de la mer*, acompañado de una persona como único equipo.

El cineasta Roger Vadim dio la solución temática y ética de la Nueva Ola: la juventud, el erotismo fresco, la amoralidad, lo autobiográfico frente a lo envejecido.

Para los neorrealistas tampoco fue fácil empezar, ellos también propusieron un importante cambio en la forma de hacer cine. En cuanto a lo de Melville, lo que él hizo fue llevar a cabo una idea, que antes ya la había planteado la escuela italiana; llegar a un cine personalizado, en el que el equipo se redujera al máximo.

Logros estilísticos y cinematográficos:

Aquí es donde mejor se puede ver la influencia neorrealista en el cine francés.

Son un grupo 100% cinematográfico, formado en la estética del cine y sublimado, por las fuerzas de una crítica totalmente cinéfila. Ellos aman el cine de una forma apasionada, como posiblemente ninguna generación anterior lo haya hecho.

Generación que ha crecido con el cine hecho arte, ha posibilitado que entiendan el cine desde un principio, sin necesidad de recurrir a una formación literaria o pictórica, como es el caso del expresionismo. Esto les ha otorgado una pureza que otras generaciones no poseen.

Han tenido que buscar una elasticidad mayor en los medios de rodaje, para obtener un gasto menor. La "camera stylo" de Astruc, las películas ultra rápidas del Melville, el equipo reducido, el poco dinero, han hecho que buscaran elementos menos sofisticados que los medios utilizados por los hombres de oficio o algunos potentados económicos.

La estética de la Nouvelle Vague está dada por la audacia en la cual se mezcla la realidad directa de unas ideas, llegando a ellas con una economía de

planos. Esta audacia se observa en un montaje casi visceral y en el desglose de la narración. Se produjeron hallazgos novedosos por el desconocimiento del oficio.

- Los planos son largos, llegando casi al plano-secuencia, en los cuales los actores cobran interés y también lo que dicen.
- La cámara, la mayoría de las veces movida a mano, está errante siempre.
- Las películas se llevaban a cabo sin nombres célebres, es decir, con actores desconocidos.
- Al introducir nociones diferentes a las del prestigio financiero, en el mismo momento en que las empresas más ambiciosas se revelaban cada vez menos rentables, los filmes a los jóvenes realizadores se presentaron, desde el punto de vista económico, como una solución interesante, al problema del financiamiento.
- La Nueva Ola se desarrolló en la práctica, impidiendo una madurez teórica, debido a que las condiciones económicas demasiado favorables para el colapsado cine tradicional no le hubiesen permitido ganar este terreno.
- Año 1958 es cuando Francia tiene un cambio de gobierno (Tercera República). Es el año en que la Nueva Ola da su golpe de estado luego de 15 años de gestación.

Si bien el neorrealismo no es un movimiento puramente cinematográfico, ya que muchos directores o se formaron en el teatro o la ópera, sí se puede decir que entendieron este arte de manera tal, que lograron entregar a sus obras un valor en sí mismas. El realismo que ellos plateaban no era el de la pintura y tampoco el de la fotografía, iba mucho más allá, dado por las posibilidades de expresión que entregaba el cine.

La Nueva Ola logró innovar al utilizar medios más primitivos, por la falta de dinero. Con el neorrealismo nosotros vimos que la falta de recursos fue el que los llevó a filmar en las calles y a no utilizar actores profesionales, pero sobre todo los llevó a realizar un cine revolucionario, nunca antes visto, dejando de lado el optimismo de las películas fascistas. Es lo mismo que sucede con la Nouvelle

que, hay una necesidad de renovar el cine, no seguir con el realismo, para ir a una concepción más psicológica de los personajes. Hay una búsqueda de la liberación. Si bien los resultados son diferentes, el motor que mueve a ambos movimientos, es prácticamente el mismo: un hastío de lo mismo.

En cuanto a los planos y el estilo de cámara, la escuela italiana ya había experimentado con la cámara errante y la economía de planos y de montaje utilizando el plano-secuencia.

Ambas escuelas también se ven influenciadas por un importante hecho político que parece coincidencia, pero quizás no lo es. 1958 es el año en que se establece la Tercera República Francesa y la Nueva Ola emerge como una nueva generación de cine. En Italia sucede lo mismo, en 1946 nace el verdadero neorrealismo, mostrando toda su fuerza en la película *Lustrabotas*. Ese mismo año el rey Humberto II abdica, dando paso a una nueva República.

Por último, es importante señalar la importancia que Francois Truffaut, uno de los mayores exponentes de la Nouvelle Vague, le da a Roberto Rossellini, lo cual se puede comprobar en su filme *Los cuatrocientos golpes*. En esa película el realizador francés nos muestra de manera indirecta (a través de la narración) un contexto social determinado, comprometiéndose, al igual que los neorrealistas, con lo que sucedía a su alrededor.

Una renovación necesaria:

El cine francés desde hace 15 años buscaba su renovación, ya que antes de la guerra siempre estuvo influenciado por el realismo poético.

El cine a partir de 1945 se vio más como un oficio, como un medio de expresión con múltiples posibilidades por parte de los realizadores. Esta nueva forma de ver el arte comienza en Italia con el neorrealismo.

Alexandre Astruc, inventor de "camera stylo" señaló: "Un lenguaje es una forma en la que, y por la que, el artista puede expresar sus pensamientos por muy abstractos que sean o traducir sus obsesiones de la misma manera que hoy se hace por medio del ensayo o novela".



"Los cuatrocientos golpes"
Francoise Truffaut

Los miembros de la Nueva Ola provenían de la crítica y no tenían dinero para sus producciones. Lo cual finalmente no fue un impedimento para la realización de sus películas. El utilizar exteriores y actores desconocidos disminuyó el presupuesto de rodaje.

Con la realización de filmes como *Sin aliento*, de Jean Luc Godard, o *Los cuatrocientos golpes* se alcanzó el éxito de esta generación. El joven autor comienza a ser un valor cotizable. La revolución se ha consumado.

La crítica: constructores teóricos de la Nueva Ola:

La crítica cinematográfica francesa tiene, en gran parte, el crédito de haber llevado la construcción teórica de la revolución de la Nueva Ola.

La revista que más influencia tuvo en este movimiento, ya sea en el desarrollo de alguno de sus fundamentos y en la empatía que la opinión pública le brindó al movimiento, fue "Les Cahiers du Cinema". Creada en abril de 1951 por André Bazin y otros, encontró su línea definitiva en enero de 1954 (número 31) cuando el joven crítico cinematográfico Francois Truffaut escribió "Cierta Tendencia del Cine Francés". Este artículo se refería a lo que después se conocería como "política de autores".

También escribían en la revista Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Godard.

Los directores favoritos de Les Cahiers du Cinema eran Renoir, Bresson, Cocteau y Becker.

Los artículos de esta revista llamados de "los jóvenes turcos" fueron esenciales en la transformación del cine francés. Sin embargo, se les reprochaba presentar los filmes no en función de lo que son, sino que en función de cómo los habrían realizado ellos. Esto es lo que les permitió pasar de las ideas a la acción, ya que se veía a este grupo de jóvenes no como críticos, sino que como jóvenes realizadores. Precisamente porque el ejercicio de la crítica era un medio y no un fin, es por lo que "Les Cahiers du Cinema" ha jugado tal papel en la transformación del cine francés. Paradójicamente esta escuela crítica ha llevado a

desaparición de la crítica. Los críticos recién llegados o eran aspirantes a realizadores, o eran imitadores del estilo Truffaut, Godard y Rohmer.

Personajes y ambientes: hacia una destrucción dramática:

Si se pone en una balanza la importancia que los jóvenes realizadores le dan a la técnica (aspecto formal o estilo de la puesta en escena) o al contexto social y a la temática argumental, lo más probable es que la balanza se incline a la forma.

Las temáticas a tratar, generalmente tenían la intención de interesar al espectador. En general, y al menos en sus tres primeros años, la Nueva Ola utilizó un perímetro específico y concreto que incluía a los mejores barrios de París para su puesta en escena.

Los personajes también poseen una caracterización social limitada. Quizás salvo Godard y Truffaut, los demás realizadores giran en torno a estereotipos específicos que no dan a conocer la situación social debido a que lo que interesa son los personajes y la visión particular del realizador. Es así como extranjeras bohemias, periodistas sensacionalistas, intelectuales intrépidos y actrices, entre otros, configuran este universo.

Los personajes están inspirados de alguna manera por el realismo de Balzac, como el naturalismo de Zolá influenciaba al realismo poético.

Los nuevos realizadores creen en el cine de autor, por ende desean plantear sus propias concepciones y obsesiones en sus filmes, por lo que el plano social es reemplazo por el moral.

La Nueva Ola desea que sus películas sean observadas con distancia por parte del espectador, como un objeto de escándalo, que desecha las viejas estructuras morales y sociales. Es por eso que, técnicamente, desaparece la construcción dramática del argumento y el enfoque sociológico de los personajes con el fin de evitar la identificación del público con el personaje. Es así como el actor también debe mostrar una interpretación propia del personaje.

La destrucción dramática es algo que ya hizo el neorrealismo, logrando una nueva estructura en el relato, sólo que aquí se lleva más lejos, porque también se renuncia a incorporar a los personajes en un contexto social determinado.

Antimoral, anarquía y libertinaje: elemento de una Nueva Ola:

El período central de la Nueva Ola, que va desde 1958 a 1963, es un período de transformaciones sociales, morales y religiosas ya sea en Francia como en el resto de Europa.

A nivel internacional se produce la independencia de Argelia de Francia, el Concilio Vaticano II y la reforma de la Iglesia.

A nivel nacional se establece la Tercera República, introducción de la píldora anticonceptiva, auge económico francés y la juventud poco a poco se despega de la sociedad burguesa.

Los cineastas jóvenes se manifiestan frente a esta transformación con una afirmación de la relatividad de las morales sociales y religiosas tradicionales y, en lugar de buscar un reajuste de valores, adoptaron una actitud de desentendimiento y de separación, proponiendo una nueva moral. Los realizadores afirman una antimoral. Los jóvenes cineastas no quieren una demolición de la moral burguesa-cristiana, sino que sólo arrebatarse sentido a estas concepciones.

La separación del medio burgués tradicional no es simplemente un anticonformismo social, sino la creación de un universo distinto, con personajes de una libertad total.

El cine de la Nueva Ola es un cine de ideas más que de descripción social y es por eso que sus personajes reivindican el derecho a la libertad íntegra y total.

Es por eso que la corriente filosófica existencialista es una influencia fundamental, especialmente en lo que se refiere a la libertad, corriente filosófica que revivió hacia la segunda mitad del siglo XX.

La noción de una amplia libertad con la que escudarse de una sociedad consumida entre sus valores y reglas, nos remite al concepto de seres sin ideales,

marquismo, sin nociones de izquierda y derecha ni de valores sociales y morales
culando a través de estos filmes.

Es por eso que se puede considerar a la Nueva Ola como un cine en el que
la moral está representada por la estética, un cine que desprecia que ignora al
nombre y que se desentiende del tiempo y de las estructuras e instituciones y
que, por último, hace primar la fuerza sobre la inteligencia aunque no deja de ser
intelectual.

El aporte de la Nueva Ola:

La política de autores; herencia para realizadores y críticos es el legado de
esta corriente. Sin embargo, es algo que tomaron del neorrealismo. Los
realizadores italianos no sabían que al plasmar sus obsesiones en la pantalla,
estaban realizando un cine de autor. La gran innovación de la Nueva Ola se debió
a que ellos sí tenían conciencia de estar llevando a cabo esta política, por eso lo
aprovecharon más, sacando partido de las ventaja que da un cine personalizado
en el que la mirada del director es lo fundamental.

Cuando Truffaut escribió en 1954 un artículo titulado "una cierta tendencia
del cine francés", nunca pensó que este nuevo ideario se convertiría pronto en el
más formidable instrumento de rehabilitación de los directores de cine social
norteamericano. Antes del "autorismo", el cine de Hollywood era considerado
especialmente por los americanos como un cine mercancía sin mayor interés
artístico, dentro del cual los pocos directores que podían realmente considerarse
autores sólo encontraban dificultades para realizar sus obras (Orson Welles,
Charles Chaplin, etc.). El legado de la película de autores permitió que Hitchcock,
Hawks o Houston comenzaran a ser reconocidos como verdaderos artistas.

Estos nuevos cineastas franceses para desarrollar sus filmes se basaron
en lo que conocían y habían vivido. La guerra y el existencialismo filosófico fueron
algunos de los elementos que utilizaron para desarrollar sus películas. Se
aprovecharon de los nuevos aires de prosperidad y libertad para desarrollar su
rebeldía que era desafiar las formas tradicionales de hacer cine. Lo desafiaron
tanto en temática como en estilo siempre despreciando la forma industrial de

producción. Esta rebeldía demostrada no tenía mayor carga ideológica. Era una visión anárquica que reprochaba un pasado quizás injusto y una sociedad cruel que se maneja por reglas que no dejan espacio para las diferencias.

Lo que vino a darle un pensamiento ideológico a esa rebeldía fueron sucesos como la revolución cubana en 1959 y la revolución cultural en la China comunista. En la Nueva Ola esto no se sintió mucho salvo en películas como *La chinoise*, donde se hacía alusión a la China de Mao Tse Tung y su libro rojo.

No hay que olvidar que durante los '60 la juventud fue tomando cada vez más protagonismo. El rock and roll se posicionó como elemento de rebeldía y llegan a la fama grupos como los Beatles. El protagonismo que tomaron las nuevas generaciones es la conciliación del nihilismo y anarquía que demostraron los cineastas de la Nueva Ola, en protesta consecuente con el proceso evolutivo de toma de partido. Salir de la alienación en búsqueda de una participación y un lugar en la realidad nacional.

La Nueva Ola recoge experiencias de sus autores que las condimentas con un espíritu de rebeldía en busca de nuevos horizontes. Esto no significa que no tenga una relación con la historia, la conocen pero rehusan planteársela. Están conscientes de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias, pero evitan crear filmes que la reflejen. Son conscientes de su posición en la sociedad e intentan lograr algo más, para ello reflejan las reglas establecidas. Dentro de su consciente no existe un sentimiento de culpa, sino más bien se arrepienten por la pasividad en la que podrían quedar inmersos. Otra consecuencia del gran conflicto bélico fue, por parte de la filosofía, el replanteamiento acerca de la idea del hombre y su mundo existencial (existencialismo), fue lo que llevó a los jóvenes realizadores a ansiar la libertad como fundamento.

El neorrealismo dio las bases del cine de autor; la Nueva Ola, influenciada por la escuela italiana, logró que esta concepción se internacionalizara llegando a Hollywood. Pero no sólo el cine francés recibió influencias del cine realista italiano. Otras corrientes como los documentales y el cine latinoamericano, en el

que también se encuentra el chileno, tomaron ideas neorrealistas llevando a cabo importantes obras en la historia de la cinematografía mundial.

El crítico de cine, Antonio Martínez, dice que el cine de autor se da cuando el director es el dueño del material que se está filmando. Más allá de los actores y más allá de la historia, es el acento que pone el realizador en cómo filma, en cuánto se demora en tal toma y en cómo lo va montando, lo cual marca el sentido de las cosas. Además agrega: "El problema que tiene el cine de autor, que también se da en Chile, es que precisamente hay alguien que quiere decir: 'Yo dirigí la película'. La gente cuando no tiene cierta empatía con una película es precisamente porque se nota mucho que el director quiso decir: 'Yo dirigí la película'. Probablemente el cine de autor es eso, algo que se quiere notar más de la cuenta, quiere notar su visión de mundo permanente, yo creo que está bien, todos los directores lo hacen, pero lo importante es que eso se note a través de la historia que se está contando, no a través de la divagación".

Para el crítico el hecho que los franceses de la Nueva Ola le pusieran el nombre al concepto, responde a la necesidad de enfrentarse a Hollywood. También se da porque existía una revista detrás como es "Les Cahiers du Cinema" y porque hay una generación de realizadores geniales como Chabrol, Truffaut y Godard. "... era el momento exacto, porque efectivamente había autores con una visión de mundo particular, quizás en otro momento el cine de autor no hubiera conseguido nada, porque no hay autores, no hay nadie que esté funcionando con una visión de mundo propia", agrega Martínez.

En este sentido, el neorrealismo presenta las características que dan origen al cine de autor, ya que existe una visión de mundo común, son realizadores coterráneos y contemporáneos que vivieron las mismas experiencias como fue la guerra y sus crueles consecuencias. Además todos sus postulados se exponían en Congresos que se realizaban en Italia y detrás de ellos estaba la revista "Cinema", que promulgaba el rechazo al cine anterior y la forma en como éste se realizaba.

Para Antonio Martínez el dato del rechazo es muy importante: "Hay momentos históricos justos y precisos para las cosas, ése era un momento de la posguerra, eran personas que ya habían hecho cosas en el cine, un poco en contra de sus propios intereses y que de alguna forma rechazan el cine anterior. Eso es muy importante porque en la Nouvelle Vague también pasa, hay un rechazo del cine académico francés anterior, diciendo: 'Esto no es cine'. El neorrealismo también surge así, rechazando lo antiguo, el cine de los teléfonos blancos, de la novela rosa". Con respecto a Chile agrega "Acá pasa lo mismo con películas como *Valparaíso mi amor* o *Largo viaje*, personas que dicen: 'Rechazamos lo anterior, éste es el nuevo cine'. Es importante tener algo antiguo que rechazar, que también está cohesionado, no es una cosa vaga, es una manera de hacer cine. Y, sobre todo, creerse fundacionales, creer verdaderamente que de aquí en adelante se fundan las nuevas bases de lo que va a ser el nuevo cine".

Incluso realizadores franceses, como Jean Luc Godard, reconocen que la revolución cinematográfica que significó la Nueva Ola, es el fruto de muchas personas, muchos esfuerzos y mucha paciencia. Godard reconoce y no olvida que no nacieron de la nada, porque fueron los herederos legítimos y directos del neorrealismo cinematográfico italiano.

"Siempre me he sentido un hijo adoptivo de Rossellini: es el único de quien aprendí algo. Todavía me siento muy ligado a él y, hasta biológicamente en cierto sentido, al extremo de que me parece repetir en mi vida, su vida. También él tuvo dos vidas, dos épocas, que yo estoy repitiendo, renovando, casi paso a paso. La primera época fue la del cine, su neorrealismo hasta *Generale della Rovere*; y mi primera época fue la de la Nouvelle Vague, justamente hasta el '68. La segunda época de Rossellini fue la televisión; y también mi segunda época es televisiva, a partir de mis experiencias de Grenoble. Si Roberto no hubiera muerto, seguramente habría llegado a una tercera época: hacer cine de nuevo, aplicando allí las experiencias hechas con la televisión. Comenzó a intentarlo, pero, en este aspecto, no llegó a resultados realmente acabados."⁽¹⁾

⁽¹⁾ J. L. Godard en G.L. Rondi. 1983, pág. 288.

VII. Influencias en el mundo: "EL CINE DE BAJO PRESUPUESTO"

Una de las características fundamentales del neorrealismo fue la simpleza de sus películas. Como consecuencia, después de este movimiento muchos países comenzaron a hacer cine, ya que ahora un filme se podía hacer con un presupuesto muy bajo. Todos los países que vamos a analizar ya tenían cine, pero los fundamentos del neorrealismo italiano iniciaron una nueva etapa en varios de ellos. Los casos más representativos los encontramos en Japón, Grecia y España, además de los casos latinoamericanos de Argentina, Cuba, Brasil y México.

Cine argentino; entre la censura y la tendencia social:

Paralelamente al neorrealismo italiano, el cine argentino ya tenía bastante importancia y, en los directores Mario Soffici (*Prisioneros de la tierra*, 1939) y en Leopoldo Torres Ríos (*La vuelta al nido*, 1938), a sus máximos representantes. El primero trató en su película el tema de la pobreza en Argentina, mientras que el segundo orientó su filme hacia el realismo urbano. Después de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano superó a la producción trasandina. El declive del cine argentino se debió a fragilidad económica y a ciertas deficiencias estéticas, trataron de internacionalizarse, pero lo hicieron mimetizándose con los modelos predominantes; el habla popular quedó abandonada, en provecho de un lenguaje neutro, sin el acento ni las expresiones del Río de la Plata. Se adoptaron a Ibsen, Tolstoi y Strindberg en lugar de inspirarse en obras nacionales. El público se alejó de estas producciones, pero es necesario comprender que toda la maquinaria de producción dependía de los distribuidores y de los círculos comerciales tradicionalmente ligados a cines extranjeros. Los productores nacionales no habían invertido en los mecanismos de comercialización, dejando este aspecto a merced de los intermediarios, contrariamente a lo que sucedió en México.

El gobierno del general Perón, tan fértil en intervenciones estatales, demostró carecer de una política cinematográfica global. Las medidas adoptadas (proyección obligatoria de películas nacionales a partir de 1944, limitación de importaciones de filmes extranjeros, facilidades de créditos a veces dados con favoritismos) resultaron ser paliativos que mantuvieron más o menos el nivel cuantitativo de la producción, pero no pudieron frenar el descenso en la calidad.

A pesar de esas circunstancias, se destacaron dos debutantes: Hugo del Carril y Leopoldo Torre Nilsson. Tras la caída de Perón (1955), se acentuó el declive de la producción, incluso, muchos de los directores continuaron sus carreras en España o en Hollywood, como Hugo Fregonese.

Al igual que el fracaso de la Vera Cruz en Brasil, la crisis favoreció ciertas formas de conciencia. Una generación diferente comenzó a expresarse en el seno de los cineclubs y de revistas como "Gente de Cine" (1951) y "Cuadernos de Cine" (1954). El año 1956 vio nacer una asociación de directores de cortometrajes y el Instituto de Cine de la Universidad Litoral de Santa Fe, bajo la dirección de Fernando Birri. Una nueva ley del cine y la creación del Instituto Nacional del Cine (1957) relanzaron la producción independiente de cortos y largometrajes bajo el gobierno de Frondizi. El Festival de Mar del Plata (1958) contribuyó a la difusión internacional de lo que se llamó el nuevo cine argentino.

Torre Nilsson fue para este cine una especie de hermano mayor. Fernando Ayala también perteneció a esta generación. Entre los jóvenes cineastas que llegaron a vencer los obstáculos y expresarse con talento se puede citar: al ex director de "Cuadernos de Cine", Simón Feldman (*El negocio*, 1959); al intimista David José Kohon (*Prisioneros de una noche*, 1960, *Tres veces Ana*, 1961); a José Martínez Suárez, quien se inspiró en una novela de David Viñas (*Dar la cara*, 1962); Daniel Cherniavsky, que rodó un guión del escritor Augusto Roa Bastos (*El terrorista*, 1962); al irónico Rodolfo Kuhn, además de Manuel Antín, René Múgica y al actor Lautaro Murua, cuyo paso por la dirección significó la más sorprendente revelación.

El nuevo cine marcó también los comienzos del director de fotografía Ricardo Aronovich. Tanto política como psicológica (o, incluso, introspectiva), esta explosión implicó la renovación del punto de vista de los cineastas argentinos, una inmersión en las diversas capas de su sociedad.

La crisis política y después la dictadura militar (1966) detuvieron el avance de esta producción independiente y diversificaron las vías iniciales. Frente a las dificultades de la censura, algunos recurrieron a los temas históricos y folclóricos, o a las adaptaciones literarias; e incluso, a las películas de arte (el cine documental de Jorge Preloran fue un caso extraordinario). Otros salieron al extranjero, como Humberto Ríos (*Eloy*, 1968 en Chile; *Al grito de este pueblo*, 1971, en Bolivia). Alejandro Sadermann (documentales en Cuba), Hugo Santiago o Eduardo De Gregorio. Los debutantes que se liberaron de la argolla de los intimistas fueron poco numerosos (Leonardo Favio, Raúl de la Torre). Una corriente "underground", experimental, se desarrolló tímidamente con Miguel Bejo (*La familia unida espera la llegada de Hallowyn*, 1971), Edgardo Cozarinsky y Julio Ludueña (*La civilización está haciendo masa y no quiere oír*, 1973). La radicalización política, que atravesó tanto a la izquierda como al peronismo, desembocó en una corriente de cine clandestino, que reivindicó las experiencias precedentes de Livens, Santiago Alvarez y Birri. *La hora de los homos* (Solanas y Getino, 1968) es el prototipo de cierto cine militante, al que se unió Gerardo Vallejo. El cine político encontró otros partidarios como Jorge Cedrón (*Operación masacre*, 1972, escrita en colaboración con Rodolfo Walsh) y Raimundo Gleyzer. El corto período de liberalización política, bajo los gobiernos peronistas (1973-1974), permitió la explosión en las pantallas de una creatividad diversificada que supuso un alza del número de espectadores (un mercado de unos cincuenta millones) y de la producción (40 largometrajes al año, frente a una media de 29 durante los años 1955-1970). Las películas militantes, prohibidas hasta entonces, salen a las salas. Otras, realizadas según concepciones más clásicas se incorporan a ellas gracias al valor de sus temas (*La patagonia rebelde*, Héctor Olivera, 1973; *Quebracho*, Ricardo Wulicher, id.). Algunas llevaron a la pantalla obras literarias

latinoamericanas (*La tregua*, Sergio Renán, 1974; *Los gauchos judíos*, Juan José Jusid, 1975). Se elaboró una ley de cine que combatió el bloqueo de la distribución y de la exhibición y sostuvo la producción independiente. A pesar de los problemas que enfrentó el cine argentino, su temática demostró que, cuando el gobierno de turno se los permitía, ellos trataban de hacer un cine social que mostrara la realidad del país.

Cine brasileño o el Cinema Novo:

Durante la década del '30, la producción del cine brasileño cayó considerablemente. Una tímida ley proteccionista en 1932, no logró evitar el preocupante descenso de dieciocho largometrajes en 1930 a sólo cuatro en 1941. Pero ese mismo año Moacyr Fenelon crearía una nueva compañía en Río, La Atlántida, cuya primera película *Moleque Tiao* (*José Carlos Burle*, 1943), presentaba las primeras preocupaciones sociales ausentes hasta ese momento, empezando por el hecho de que estaba protagonizada por un negro, el grande Otelo.

La dependencia con respecto a la explotación se hacía cada vez más premiante, y cuando Luiz Severiano Ribeiro, propietario del círculo de salas más importantes de la capital, pasó a ser su principal accionista (1947), La Atlántida se inclinaría hacia la producción, al menor costo posible, de "chanchadas" destinadas a cumplir con la cuota de películas brasileñas en cartel (según la legislación, un largometraje al año en 1939, tres en 1946 y, a partir de 1951, una película nacional por ocho extranjeras). Este predominio de la "chanchada carioca", fue despreciado por la crítica y la burguesía, pero muy apreciado por el gran público.

En Sao Paulo surgiría una nueva tentativa industrial de producir cine de calidad internacional, adaptado a los parámetros de Hollywood, dado que en aquella ciudad la burguesía buscaba prestigio cultural y hegemonía ideológica: la empresa Vera Cruz (1949) llamó a numerosos técnicos extranjeros y nombró responsable a Alberto Cavalcanti, cuya carrera había transcurrido hasta entonces

en Francia y Gran Bretaña. La bancarrota financiera y el fracaso artístico fueron proporcionales a la ambición con la que se creó la productora (únicamente Cangaceiro de Lima Barreto, 1953, reportó algún beneficio). Este desastre aceleró la toma de conciencia de las causas del estancamiento y mediocridad del cine brasileño: la asfixia producida por un mercado dominado por la producción extranjera, que había creado una verdadera "situación colonial", en palabras del crítico Paulo Emilio Salles Gomes.

Paralelamente a una serie de reivindicaciones nacionalistas, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viány y Roberto Santos propusieron con sus tesis y con sus películas una vía realista de producción independiente de los estudios y imitaciones industriales. Como resultado de la efervescencia política y cultural del comienzo de los años '60, una generación proveniente de los cine-clubs y del movimiento estudiantil se apoderó de las cámaras y logró uno de los elementos de la descolonización cultural brasileña: el Cinema Novo. Ruy Guerra, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., Luis Sergio Person, así como los documentalistas Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Vladimir de Carvalho, Jorge Bodanzky, abrieron horizontes nuevos, colocaron sus obras en el centro del debate nacional e influyeron en otros cines que surgían en los países del tercer mundo.

El Cinema Novo, que llegaría a su madurez antes del golpe de Estado en 1964, participó en la resistencia cultural a la dictadura y floreció durante los años siguientes. Se dispersó en 1969, en el momento en que la dictadura alcanzó su paroxismo. Durante una época se impondrían el exilio, la inactividad e, incluso, la autocensura. La generación siguiente (Rogeyro Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci), practicará sobre todo la marginalización, el experimento sin concesiones, creando un "underground" (familiarmente llamado Udigrudi), deliberadamente iconoclasta respecto al Cinema Novo al que acusan de academicista y capitulador.

Mientras tanto, los exhibidores encontrarán el filón de la "pornochanchada", comedia erótica estrechamente vigilada por la censura. Este género se aprovecha del ensanchamiento del mercado de películas brasileñas (en 1959 se estableció una reserva obligatoria de 42 días al año de exhibición de películas nacionales; en 1963, 56 días; en 1970, 112 convertidos en 98 tras la reacción de los exhibidores, 84 en 1972; 112 en 1975, 133 en 1978 y 140 en 1979) y comparte los éxitos de taquilla con las comedias de Mazzaropi o de los cómicos procedentes de la todopoderosa televisión.

La empresa mixta Embrafil (creada en 1969) será bastante activa durante la gestión del realizador Roberto Farias (1974-1979): distribuye películas brasileñas y participa en la financiación de muchas de ellas, contribuyendo en cierto modo a la concentración de la producción. Durante los años '70, la producción anual llegará a los 100 títulos, cifra récord en América Latina.

El clima de libertad recobrado al final de la década ha permitido que antiguos realizadores y autores del Cinema Novo continúen sus carreras y que algunos jóvenes realizadores expresen sus inquietudes con talento.

Cine cubano y su compleja realidad:

El desarrollo del cine cubano fue tardío en comparación a su vecino país México. El primer largometraje sonoro apareció en 1937 (*La serpiente roja*, Ernesto Caparrós). A él le siguieron comedias musicales que recordaban a las mexicanas, con excepción de *Siete muertes a plazo fijo* (Manuel Alonso, 1949), thriller al estilo de Hollywood.

El gobierno de Pío Socarras (1948-1952) creó un Banco para el cine, que hizo posible la construcción de los Estudios Nacionales, dirigidos por Alonso, organismos que estuvieron bajo el control de la industria mexicana. Se realizaron coproducciones de poco valor, entre las que puede citarse *La rosa blanca* (E. Fernández, 1953). Alonso se ocupó después de la dirección de un Instituto Nacional dedicado al desarrollo de la industria cinematográfica, fundado por el dictador Batista (1955). Los 150 largometrajes realizados en Cuba desde los

origenes hasta su caída están considerados como subproductos de una colonización cultural. La isla conoció la proliferación de películas pornográficas destinadas a los turistas.

El Primer Concurso Nacional de Cine Amateur (1943) suscitó un pequeño movimiento de cortometrajes, en los que debutaron Tomás Gutiérrez Alea y Néstor Almendros. Otros fueron producidos por la Cinemateca de Cuba, formada por intelectuales como Cabrera Infante y Almendros (1951). *El megano* (Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1954), sobre la vida de los mineros fue prohibido. El primer acto cultural del gobierno revolucionario de Fidel Castro fue la creación del Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica (1959), dirigido por Alfredo Guevara. La producción se orientó inicialmente hacia los cortometrajes documentales y pedagógicos.

Después de la nacionalización de los distribuidores americanos (1961), el boicót a la exportación cinematográfica cubana por parte de Hollywood, vino a unirse al bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos. El ICAIC se hizo con el control de la distribución y de la red de salas de exhibición (594 salas, con un mercado de 83 millones de espectadores, uno de los mercados más importantes del continente). Para ampliar el público, se organizaron unidades de "Cine-móvil" (1961) en camiones, y un año después habían llegado ya a un millón de personas; 25 millones de espectadores habían asistido al "Cine-móvil" diez años más tarde. El intento de superar las carencias técnicas gracias a coproducciones y la contribución de directores extranjeros (Ivens, Karmen, Marker, Gatti) se saldó con el fracaso. Mientras, la corriente de cine documental se afirmó y alcanzó una calidad de conjunto bastante apreciable: Santiago Álvarez fue el gran maestro. El gusto por el collage (imitando a la Nouvelle Vague francesa) y la huella del documental pueden apreciarse en los grandes éxitos del cine de ficción debidos a Gutiérrez Alea, Humbeto Solas, M. O. Gómez, García Espinosa y a Enrique Pineda Barnet (*David*, 1967).

El cine cubano recogió las preocupaciones políticas de las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanos, así como su empeño por encontrar

una expresión original, lejos de la asimilación de diversas influencias. Los cineastas no esquivaron las dificultades. Teorizaron en una línea al tiempo militante e independiente de los estereotipos populistas o realistas socialistas. Esta orientación, que acercó al cine cubano a las cinematografías de Estado más autoritarias (Polonia, Hungría), se mantuvo durante los '70.

Después de un breve declive, la producción de largometrajes privilegió las reconstrucciones históricas, especialmente de la época esclavista. (*El otro Francisco*, 1975; *Ranchedor*, 1976; *Maluala*, 1979, las tres de Sergio Giral) o la de los enfrentamientos pre y postrevolucionarios (*Mella*, E. Pineda Barnet, 1975; *El nombre de Maisinicú*, 1973 y *Río negro*, 1977, de Manuel Pérez).

Los que abordaron la actualidad fueron una excepción: *Ustedes tienen la palabra* (M. O. Gómez, 1973), *Una mujer, un hombre, una ciudad* (id., 1978), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1979) *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979). El documental conservó cierta libertad de tono (*55 hermanos*, Jesús Díaz, 1978).

Entre 1959 y 1979 se rodaron en Cuba 86 largometrajes (de los que un tercio fueron documentales), cerca de 800 cortometrajes y 930 actualidades.

Cine mexicano; el debut neorrealista en América:

La influencia de la escuela italiana también llega a México y es Luis Buñuel quien hace un filme *Subida al cielo*, directamente influenciado por la película *Cuatro pisos en las nubes* de Alessandro Blasetti. En otro de sus filmes, *La ilusión viaja en tranvía*, también hay vestigios neorrealistas, lo mismo que en su *Robinson* donde el recurso técnico detallista de Umberto D vuelve a ser aprovechado.

En otros realizadores mexicanos esta misma inquietud por el pueblo y el afrontar problemas diarios se ha visto palpablemente, es el cine mexicano el que, buscando nuevas sabías y horizontes actuales, fomentó la coproducción artística, llegando por este camino a hacer obras de primerísima categoría como *La red*, en la que el detalle y el análisis de la más leve mirada están magníficamente captados. Otras como *Los orgullosos* y *Los olvidados* plantean un parecido problema al *Lustrabotas*, o *Espaldas mojadas*, interesantísimo documental sobre la vida de los

carceros mexicanos que pasan a nado el río Bravo, para buscar fortuna en su
grilla opuesta; filme que no sabemos que ha sido de él.

El primer intento serio del neorrealismo en el extranjero corresponde a
México, en donde un grupo de inquietos mexicanos hace lo que podría llamarse
una muestra neorrealista americana. Como es lógico y natural, este filme tiene la
grandeza y la fuerza violenta de todo lo que es América, y en él se refleja la
dureza de la vida, porque la dureza de la vida americana, lo mismo que sus
paisajes, sus ríos, sus montañas, sus gentes, son más violento y más definitivos
que en Europa.

El filme se llama *Raíces* y está basado en la obra "El Diosero" del escritor
mexicano Francisco Rojas González y dirigido por el joven Benito Alazraki. *Raíces*
es una película con cuatro episodios: "Las vacas", "Nuestra señora", "El tuerto" y
"La potranca", todos interpretados por artistas no profesionales y que muchos de
ellos ocupan en la vida un lugar muy cercano a lo que representan en el
largometraje.

Esta película, a pesar en gran parte las enseñanzas neorrealistas, se
aparta del neorrealismo de los '50 y nos recuerda un poco las películas que
abrieron brecha por este camino y, sobre todo, los realizados por los llamados
"calígrafos" y concretamente por Alberto Lattuada.

En *Raíces* se ve claramente su ascendiente literario, y todas sus historias
son cuentos que terminan en una conclusión, a veces demasiado anecdótica
como "Nuestra Señora", posiblemente por haber sido realizada por hombres en
los que predomina el intelectualismo. Pero ninguno de estos matices quita méritos
al filme, sobre todo el episodio "El tuerto", que tiene un gran fuerza plástica en las
imágenes y un hondo sentido de queja.

Técnicamente en la película se ven tres enseñanzas: la escuela rusa, de la
que se tomó la forma del encuadre y el abuso del primer plano, que en una
realidad y en un paisaje como el que muestra *Raíces*, hace que el filme resulte de
un verismo descarnado y duro. De la escuela nueva italiana se tomó la forma de
la elección de tipos y el análisis del tiempo, reemplazado por el primer plano; por

último la queja, en este caso amarga y resignada, con resignación de dolor y de comprensión, que aporta Rojas González. Con todos estos determinantes se ha dado el primer paso hacia un nuevo realismo mexicano, que indiscutiblemente tendrá otras características que el europeo, y que debe sobrepasar en éxitos por presentar ambientes, pueblos, paisajes y gentes, que se quiera o no están por descubrir.

En *Raíces* hemos visto claramente dos problemas planteados: la vida de una gente sencilla, dolorida y estoica consigo misma, a la vez que una queja por la incompreensión del extranjero que no llega a identificarse son aquella forma de

"*Raíces* es un filme que armoniza hasta cierto punto el valor plástico con el sentimental y que nos sirve para valorar definitivamente un cine. Por eso su realizador merece un elogioso juicio, porque estos dos valores, concluyentes para el cine, pocas veces son manejados con habilidad, ya que incluso suelen llegar a escamotearse".⁽¹⁾

En una carta de Zavattini en la que habla de *Raíces*, afirmó: "Ayer volví a ver *Raíces*, o mejor dicho, la vi completa (sólo conocía tres episodios). Sigue pareciéndome una buena película, útil, llena de sugerencias para un nuevo cine mexicano. Es muy fácil ver los errores que tiene, lo ingenuo, lo literario también; pero en su conjunto es una película importante que en algunos momentos me hizo latir con fuerza el corazón, por los altos sentimientos que la alimentan". Y en un párrafo posterior y quejándose del boicot que sufre el neorrealismo continúa: "...el sábado por la noche la exhibiremos en el Círculo Romano del Cine y espero que les interese profundamente a mis amigos. Me parece muy conveniente enseñar aquí, en este momento, que fuera de Italia, no solamente ha sido aprendida la lección neorrealista, sino que se tiene el valor de tratar de desarrollarla de acuerdo con la propia nacionalidad, con un robusto sentido de lucha. Aquí existe el peligro de un debilitamiento, es decir, de no reaccionar suficientemente ante las maniobras lícitas e ilícitas de los que mandan, que pretenden borrar las huellas

⁽¹⁾ P. Caro. 1955. pág. 162.

de diez largos años de trabajo en el que han tenido participación tantos italianos".⁽¹⁾

Cine español o un neorrealismo a la española:

Sin duda, la dictadura franquista influyó de manera determinante en el cine español. Después de su triunfo, desapareció toda esperanza de continuidad del auge que tenía hasta ese momento. Entre tanto, la industria argentina había conquistado el codiciado mercado latinoamericano. Más de un centenar de artistas, técnicos y directores se exiliaron. En 1938, en Burgos, se instituyó la censura. Al año siguiente se decretó la censura previa a los guiones. La cinematografía comenzó a depender del Servicio Nacional de Propaganda, órgano que a su vez dependía del Ministerio del Interior. El cine se convirtió, durante 30 años, uno de los principales instrumentos de adoctrinamiento ideológico del franquismo. La productora Cifesa, vinculada a la industria alemana e italiana, fue su primer punto de apoyo (Césareo González se convirtió en su sucesor, a partir de 1948). Era un tipo de cine importado de la Italia de Mussolini (*Sin novedad en el Alcazar*, A. Genina, 1940; en coproducción). El mismo Franco marcó las pautas del género denominado "cruzadas", escribiendo el guión de *Raza* (José Luis de Heredia, 1942). Este tipo de producciones, reflejaban reiteradamente en la pantalla la guerra santa, en la que los "rojos" habían sido derrotados. Era la época del saludo fascista y del himno, obligado en todas las salas.

El doblaje impuesto a todas las películas extranjeras, hizo que la industria nacional necesitara un apoyo. La tutela franquista fue siempre interesada. Las licencias de importación de películas extranjeras se destinaron a la producción de películas nacionales "de calidad" (1941). Con las sumas provenientes de las tasas aplicadas a los filmes importados, el Sindicato del Espectáculo concedía créditos, siempre que las producciones cumplieran con una serie de condiciones estipuladas. Sólo las películas premiadas o las clasificadas de "interés nacional"

⁽¹⁾ C. Zavattini en P. Caro, 1955, pp. 163 - 164.

por el sindicato, se beneficiaban de dichos créditos. Este sistema complejo y sutil, que preservaba la iniciativa privada, convirtió a los productores en una especie de lumpen-burguesía dócil, que perseguía la obtención de grandes ganancias en un corto plazo de tiempo y sin continuidad alguna.

La revista "Primer Plano" (1940) y la creación del "No-Do" (1943), son dos testimonios más de la vinculación del régimen a esta forma de expresión. El "No-Do" era una especie de revista cinematográfica donde se reflejaban las noticias de actualidad y que se proyectaban obligatoriamente antes de las películas. Esta obligatoriedad se prolongó hasta 1976. La producción pasó de 10 largometrajes anuales en 1939, a 52 tres años más tarde, manteniendo, hasta 1955, un promedio de 40 películas al año.

La caída del nazismo y del fascismo despojó a la falange de la hegemonía que había gozado hasta entonces, mientras que la Iglesia Católica incrementaba su poder. El género "cruzada", con su apologética racial, tan floreciente en los primeros años de la posguerra (Escuadrilla, A. Roman; Harka, Carlos Arévalo; Porque te vi llorar, J. de Orduña, todas ellas de 1941), fue desapareciendo poco a poco, a pesar de algunas secuelas.

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, podemos encontrar en España algunos géneros característicos: "el filme imperial", homenaje a la hazaña castellana; "el filme religioso", típico del período nacional católico; también había variantes del cine colonial y del cine colonial misionero. El cine histórico corresponde a la etapa autárquica y de aislamiento internacional del franquismo.

La evocación del siglo XVI, de la guerra de independencia o de la guerra civil, se puso al servicio de una exaltación patriótica y de un proyecto imperial que se perpetuaba con la lengua y con la religión, de una visión exclusivamente centralista del país, que giraba alrededor de Castilla, del culto al héroe, al guerrero, en un momento en que la paz era siempre precaria, y el bien y el mal se enfrentaban sin cesar (*El abanderado*, Eusebio Fernández Ardavín, 1943; *Inés de Castro*, Leitao de Barros y Manuel A. García Viñolas, 1945). Mientras la propaganda del régimen pretendía difundir la idea de que el español era "mitad

monje, mitad soldado", curas y misioneros pasaron a ocupar un primer plano (*Forjas de almas*, E. Fernández Ardavín, *Balarrasa*, José Antonio Nieves Conde, 1950). Partiendo de la teoría de que el sacrificio de la mujer en la tierra la predispone a la santidad, también las historias de religiosas proliferaron dentro de este género de producciones. El camino hacia el paraíso implicaba una apología aceptada y masoquista de la muerte (*Molokai*, Lucía, 1959) y una mórbida llamada del más allá (*Marcelino, pan y vino*, L. Vajda, 1954). El protagonista infantil de esta última película, Pablito Calvo, fue el precursor de toda una serie de niños "prodigio", algo simples, que interpretaban y casi siempre cantaban.

La mayor parte de la producción se decantaba, sin embargo, por las formas más banales de la comedia (como la llamada "de frac"), de la españolada y del caligrafismo (*El escándalo*, Sáenz de Heredia, 1943); fue el período de apogeo de un ramplonismo reaccionario, en el que se sucedieron toda una serie de testajistas sin personalidad.

Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, antiguos alumnos del Instituto de Investigaciones y Experimentos Cinematográficos (IIEC, fundado en 1947), intentaron abrir una nueva vía dentro de la cinematografía española; el primero obtuvo su primer gran éxito con la película *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y el segundo con *Muerte de un ciclista* (1955). El proyecto de un "neorrealismo a la española", que se configuraba en la película *Surcos* (1951), del falangista disidente J. A. Nieves Conde, no tuvo continuación alguna. El ácido humor de Berlanga contó con dos seguidores, el italiano Marco Ferreri y el actor y director Fernando Fernán Gómez.

En España se dejó notar la influencia neorrealista en tres o cuatro filmes, los cuales tienen matices aislados de la escuela italiana; en algunos hay hasta secuencias completas, como sucede con el filme *Bienvenido Mr. Marshall*. Cuando en *Milagro en Milán* los pobres piden a la paloma lo que desearían tener, se produce una situación que se vuelve a repetir en la película española, aunque la paloma se ha convertido aquí en un cazurro castellano que será el mediador con los americanos. El largometraje de García Berlanga está verdaderamente



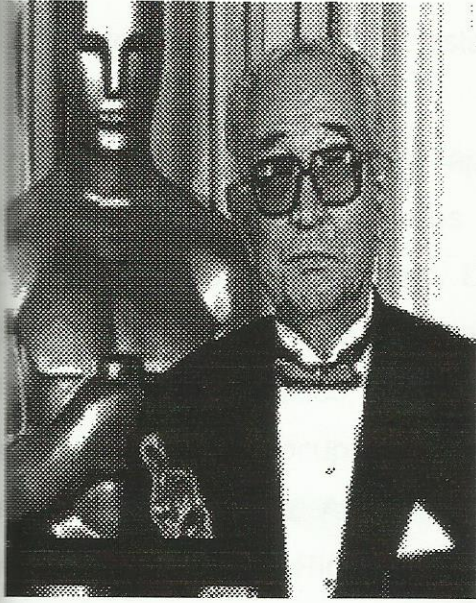
"Bienvenido Mr. Marshall"
Luis García Berlanga

influenciado por el ritmo francés y tiene una buena dosis del sentimiento surrealista.

Mur Oti en su película *Condenados* también sigue los pasos de la escuela italiana, aunque se atenga en su formación al viejo drama rural italiano.

El esfuerzo emprendido por las revistas "Objetivo" y "Cinema Universitario" (1953), encaminado al replanteamiento y a la revisión de la producción cinematográfica española, culminó en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955), en las que participaron falangistas, católicos y comunistas. Dentro de este marco, Bardem emitió un severo diagnóstico: "el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente enfermizo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico". Fue entonces cuando empezaron a desarrollarse las coproducciones, en las que el aporte español se limitó a la "CO", es decir, a los paisajes y a los figurantes. El imperio romano o medieval de Samuel Bronston, el cartón-piedra hollywoodense o italiano, sustituyeron al sueño de ruinas de Franco. El cine español se convirtió en un cine de subgéneros de sucedáneos miméticos y subdesarrollados. Las películas de terror, los "spaghetti-westerns" y el "sexy celtibérico", fueron algunos de sus principales exponentes.

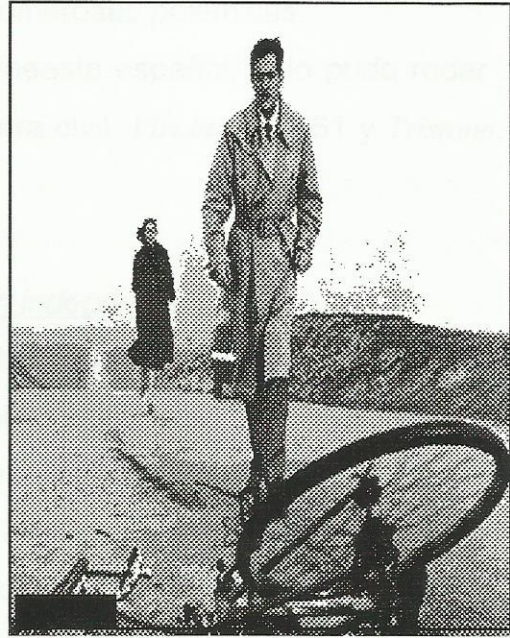
Con los estímulos a un tipo de películas de "especial interés" y una ligera flexibilidad de la censura, se intentó iniciar una renovación dentro de la cinematografía española. A principios de los años '60, la operación Nuevo Cine facilitó el acceso a la dirección a unos 50 jóvenes, algunos de los cuales procedían de la Escuela Oficial de Cinematografía (el antiguo IIEC). Manuel Summers, Mario Camus, Julio Diamante, Miguel Picazo, B.M. Patiño, Jaime Camino, José Luis Borau, A. Fons, J. Grau fueron algunos de ellos; la revista "Nuestro Cine" les sirvió de plataforma. Al mismo tiempo, se creó la Escuela de Barcelona, de efímera historia, que tomó una vía más experimental y onírica, con nombres como V. Aranda y P. Portabella. Sólo Carlos Saura, que se les había adelantado ligeramente, mantuvo una continuidad en su personal carrera cinematográfica, en colaboración con su productor Elías Querejeta.



Akira Kurosawa



Luis Buñuel



"La muerte de un ciclista"
Juan Antonio Bardem

cine en el mundo

En 1966, la producción alcanzó la cifra récord de 164 largometrajes (de los que 97 fueron coproducciones), estabilizándose, a partir de esa fecha, en unas 100 películas anuales.

A pesar de su próspera apariencia, el cine español languidecía. La mediocridad no había hecho más que cambiar de aspecto. Los industriales descubrieron el filón del desnudo. Durante los años '70, el intento de abrir una "tercera vía" alternativa al Nuevo Cine, aparentemente demasiado intelectual, y al total desprecio del público, fracasó. Sólo algunos grandes talentos lograron, luchando contra todo, ocupar el puesto que por derecho les pertenecía. Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime de Armiñán, Jaime Chavarrí, Alfonso Unzueta, Antonio Drove y Ricardo Franco, fueron los más destacados.

La muerte del generalísimo y el fin de la todopoderosa censura, abrieron el abanico temático, supusieron el inicio de un renacimiento cultural en Cataluña y favorecieron una reflexión crítica original y numerosas polémicas.

Luis Buñuel, quizás el más grande cineasta español, sólo pudo rodar dos películas en su país desde el final de la guerra civil: *Viridiana*, 1961 y *Tristana*, en 1970.

Cine japonés: el peso de la producción independiente:

A pesar de la guerra y de sus bombardeos y destrucción, la producción cinematográfica recuperó rápidamente el nivel que había presentado previo al conflicto. Eran momentos de luchas políticas y sindicales, y la Toho fue la más afectada por estos acontecimientos de 1947-1948. Fue entonces cuando varios realizadores, actores, técnicos se desgajaron de ella y fundaron la Shin-Toho (Nuevo Toho), compañía que produjo una gran cantidad de películas comerciales, aprovechando la moda del momento, hasta su quiebre de 1961.

A pesar de las leyes anti trust promulgadas por las autoridades americanas de ocupación, se crearon varias sociedades, entre ellas la Toei "Películas del este" en 1951, y la Nikkatsu reanudó sus actividades en 1953. Los años '50 constituyeron el período más glorioso del cine japonés desde la época muda y

está simbolizado por el León de Oro obtenido en la Mostra de Venecia de 1951 por *Rashomon* de Akira Kurosawa, que facilitó la difusión del cine japonés en occidente. Paralelamente, Japón comenzó a utilizar técnicas importadas y Kinoshita rodó en 1951 la primera película japonesa en color (Fuji) *Karumen Kokyo no Onnaeru* (*Carmen vuelve a casa*, 1952), una comedia satírica de Japón de posguerra que tuvo gran éxito y fue seguida de *Karumen junjo su* (*El amor puro de Carmen*, 1952). Fue también durante estos fértiles años cuando se impusieron en occidente las obras maestras, falsas o auténticas, de los mejores realizadores japoneses como Kenji Mizoguchi (*Vida de O-Haru, mujer galante*, 1952; *El intendente Yasho*, 1954; *Los amantes crucificados*, id.; *La emperatriz Yang Kwei Fei*, 1955; *Shinshu no monogatari* [*El héroe sacrilego*], id. y *Akasen chitai* [*La calle de la vergüenza*], 1956, su última película) Akira Kurosawa (*El idiota*, 1951; *Vivir*, 1952; *Los siete samurai*, 1954; *Trono de sangre*, 1957, *Donzoko*, id), Teinosuke Kinugasa (*La puerta del infierno*, 1953, primera película en Eastmancolor) y Kon Ichikawa (*El arpa birmana*, 1956; *Extraña obsesión*, 1959; y *Fuegos en la llanura*, id.). Casi todas estas películas obtuvieron premios en Cannes, Venecia y Berlín.

Pero el reverso de la medalla fue que los realizadores cuyas películas no fueron enviadas a los festivales quedaron relativamente en la sombra, excepto algunos casos. Habrá que esperar varios años hasta descubrir a algunos realizadores de primera fila que en aquel momento ya estaban rodando películas importantes, como Ozu y su *Cuentos de Tokio* (1953); Naruse con *Okâ san* (1952) y *Uragumo* (*Nubes flotantes*, 1955); Gosho, con *Entotsu no mieru basho* (*Donde se levantan las chimeneas*, 1953) y *Takekurabe* (1955); Shiro Toyoda, con *Gan* (*El pato salvaje*, 1953) y *Meoto zenzai* (1955), o Kimisaburu Yoshimura, con *Itsuwareu Seiso* (1951) entre otros.

Gracias a la actividad de los cines-clubs y de las filmotecas, se pudo descubrir que el cine japonés no estaba compuesto sólo de películas prestigiosas (en especial, de seductores largometrajes históricos), y ver muchas obras hasta entonces marginadas. Así, accedieron a las pantallas obras de productores independientes y generalmente progresistas como por ejemplo, las películas de

Tadashi Imai (*Dokkoi ikiteru*, 1951; *Mahiru no anokoku*, 1956), de Satsuo Yamamoto (*Urukuchitai*, 1952; *Taiyo no nai machi*, 1956), del actor Sô Yamamura (*Kanikosen* [El barco de los cangrejos], 1953) o de Kaneto Shindô (*Gembaku no ko*, 1952; *Hudaka no shima*, 1960, el mayor éxito internacional de una película independiente, gran premio de Moscú, 1961).

La televisión, inaugurada en Japón en 1953, se reveló como el mayor competidor del cine, y partir de 1960 comenzó a notarse el declive de una industria próspera a pesar de todo y en la que los autores podían expresarse libremente gracias al éxito comercial de series populares (destaquemos entre ellas *Godzilla* de Inoshirô Honda y Eiji Tsubaraya, el maestro de efectos especiales de la Toho, 1954).

El cine, al igual que en otros países respondió con una mejora del espectáculo, primero con el Cinema Scope, inaugurado por la Toei en 1957 y experimentado por los grandes realizadores del momento (*La fortaleza escondida* de Kurosawa, 1958, en TohoScope), a continuación con la generalización del color y finalmente los 70mm y las producciones cada vez más monumentales. Seguidamente se produjo la escalada del erotismo y de la violencia con películas que provocaron escándalos en los años sesenta y que fueron llamadas "eroducciones".

Otra forma diferente de recuperar la atención del público consistió en la producción de películas de jóvenes, realizadas a partir de los best-sellers escandalosos o de obras de los nuevos movimientos literarios como el "Taiyozoku" lanzado por Shintaro Ishihara hacia 1955: *Shokei no heya* (*La habitación del castigo*, de Kon Ichikawa, 1956). Fue también el momento en que los "jóvenes turcos" hicieron tambalearse a las compañías al rodar unas películas violentas y dinámicas que rompían con el clasicismo habitual: Nagisa Ôshima, Yoshishige (Kiju) Yoshida y Masahiro Shinoda (todos ellos fundaron sus propias compañías, sin contar los independientes autónomos económicamente, o los escritores o actores ocasionales como el escritor Yukio Mishima).

Mientras los realizadores de generaciones anteriores quemaban sus últimos cartuchos en los '60 del siglo pasado (*Barbarroja* de Kurosawa, 1965; *Harakiri*, 1963 y *Kwaidan*, 1964, de Masaki Kobayashi), quebraban las compañías y se aferraban a fórmulas cada vez más comerciales. Mientras los realizadores de la Nouvelle Vague vivían una gloria efímera, antes de sucumbir ellos también, al comienzo de los años '70 del siglo pasado. La decadencia era completa, a pesar de la aparición de algún director independiente, procedente del teatro (Shuji Terayama), del underground (Toshio Matsumoto) o del documental (Shinsuke Ogawa, Noriaki Tsushimoto), y del trabajo de algunos realizadores interesantes que aún permanecían en las compañías (Yasuzo Masumura en Daiei, Seijun Suzuki en la Nikkatsu, Kihachi Okamoto en la Toho, Kinji Fukasaku en la Toei).

A pesar del acuerdo firmado por las compañías y la televisión en 1963, para programar sus películas antiguas, ésta ganó la baza, y prueba de ello son los más de 25 millones de receptores en color existentes en Japón en 1980, lo que supone uno por familia.

Cine griego, un intento fugaz:

A partir de la Segunda Guerra Mundial las producciones de Amzervos y Finos Film llamaron a nuevos cineastas con tendencia a un neorrealismo lírico. Algunos exponentes como Dino Dimopoulos (*To amaxaki*, 1957), Georges Tzavellas o Michel Cacoyannis. Pero, salvo este último, ningún autor de la inmediata posguerra alcanzó un verdadero público internacional: ni el cretense Nikos Kondouros, a pesar del pequeño éxito de *I mayikipolis* (*La ciudad mágica*, 1954) y de *Mikres aphroditas* (*Pequeñas afroditas*, coronada en Berlín en 1963), ni Alexis Damianos (*Mehri to plio*, 1966), ni Grigoris Grigoriou. La misma fama de Cacoyannis es el barniz de una carrera poco sólida basada en grandes textos clásicos y grandes actores, como Irene Papas, impresionante en *Electra* (1961).

Los mejores entre muchos realizadores (en mitad de los años '60, Grecia producía 100 películas al año), son tributarios de un frágil circuito económico, de un público encantado con lo fácil, y cuyo entusiasmo por el melodrama y la

opereta no deja mucho espacio al cine de autor. Los músicos (Hadjidakis, Theodorakis) intentaron salvar el musical de la abulia -y a menudo lo lograron-, pero fue Jules Dassin quien realizó *Nunca en domingo* (1960), el más conocido de los musicales griegos, que significó la revelación en el extranjero de Melina Mercouri. No hubo otro éxito. La represión política condena prácticamente toda investigación y toda audacia. Una estática vanguardia fracasa. Pero lo más destacable es la vuelta al documento, con Vassilis Maros, Alexis Grivas, Lila Kurkulaku, Dimos Theos, en películas de montaje o como telón de fondo sociohistóricos, por ejemplo, *To homa vafttiké kokkino* (*Tierra ensangrentada*); Vassilis Georgiadis (1965), de Takis Kanellopoulos, prefiguración del estilo de Theodoros Angelopoulos, cuyas lentas pinturas cinematográficas (*El viaje de los cómicos*) seducen más al público cinéfilo occidental que al espectador griego.

La implantación de la TV provocó la crisis correspondiente: a principios de los años '80, la producción anual se estabilizó en 40 y 45 títulos. Dispone de varios estudios; los más modernos son los de la Finos en Spata, en el este de Atenas. El parque de las salas, bastante viejo fuera de la capital y en Salónica, donde desde 1960 se celebra un festival, se completa en verano con proyecciones al aire libre. La filmoteca nacional de Grecia fue fundada en 1963.

VIII. Influencia en el género documental: "EL CINE DIRECTO"

Después del neorrealismo, o paralelo a su desarrollo, otras importantes corrientes cinematográficas tomaron una identidad propia en el área documental.

Film D'Art o documentales sobre el arte:

Adquiere su mayor protagonismo entre 1945 y 1960. Hubo que esperar hasta *Regard sur la Belgique ancienne*, de Storck (1936) para descubrir que se podían hacer versiones cinematográficas de obras de arte. En *Themes d'inspiration* (1938), Dekeukeleire estableció un paralelo entre hombres y lugares basándose en los pintores. Pero fue con *L'agneau mystique* y con *Memling*, ambas de André Cauvin y realizadas a fines de los años '30, cuando nació el análisis fílmico del cuadro. En *Les violons d'Ingres* (1939), el francés Jacques B. Brunius intentó realizar una aproximación sociológica a las figuras del aduanero Rousseau y del cartero Cheval.

Los italianos Luciano Emmer y Enrico Gras se dedicaron en buena parte, desde 1940, al Film D'Art. Para ello, se sirvieron de elementos pictóricos para crear auténticas narraciones; los resultados fueron: *Il drama di Cristo* (basado en Giotto, 1940) y *Paradiso terrestre* (basado en Jerome Bosh, 1941). La pintura no sólo se convirtió aquí en la superficie inerte analizada, sino también en un material precinematográfico que el director organizaba.

Después de una serie de película didácticas elaboradas en 1947, como *Visite a Hans Hartung* y *Portraits d' Henri Goetz*, Alain Resnais utilizó la creación pictórica para desarticulala y recomponerla filmicamente gracias a las leyes del encuadre, del travelling y del montaje. En *Van Gogh* (1948) reconstruyó la biografía de este pintor a través de una inteligente presentación de sus obras. Los detalles de un célebre cuadro de Picasso, relacionados con otras de sus obras, permitieron a Resnais elaborar *Guernica* (1950), un reportaje sobre la guerra civil española.

Los Films D'Art perseguían tres objetivos:

- Hacer una obra biográfica o histórica.
- Construir una película poética.
- Renovar la crítica del arte.

Henri Storck y Paul Haesaert dirigieron *Rubens* (1948), dentro de esta última categoría. A través del examen de los detalles y el empleo de un discurso interesado únicamente en develar la estética del pintor, crearon un método de crítica de arte. Haesaert amplió aún más este método creando, en *De Renoir a Picasso* (1949), la perspectiva de un museo imaginario.

El misterio de Picasso, de H. G. Clouzot (1956), es el más brillante logro del género, el cual permitió asistir experimentalmente y en vivo a la génesis de algunos cuadros.

A partir de 1960, el interés por el Film D'Art descendió bastante y ése se banalizó. Sólo fue revelado por la televisión en algunos programas de divulgación. Sin embargo, aún pueden señalarse algunos logros ocasionales: *Painters Painting* (Emile De Antonio, 1973), *Georges braque ou le temps différent* (F. Rossif, 1974) y *Avez dierick bouts* (A. Devaux, 1975).

Free Cinema o documentales de la vida común:

El documental, predecesor del Cine Directo, apareció en febrero de 1956 en Gran Bretaña, durante una sesión en la que se mostraron cuatro películas tituladas Free Cinema: *O Dreamland* (L. Anderson, 1953), *Togheter* (Lorenza Mazatti, 1954 - 1956), *Thursday's children* (Anderson y Guy Brenton, 1954) y *Momma don't allow* (K. Reisz y T. Richardson, 1955).

Los creadores del Free Cinema se inspiraron, a pesar de algunas reservas de fondo, en la escuela documental de Grierson y, especialmente, en el obra Jennings (*Listen to Britain*, 1941; *Diary for Timothy*, 1946). Su objetivo era el de tratar sin énfasis la realidad cotidiana de las personas sencillas. Preferían que el objeto filmado hablara por sí mismo, en lugar de encasillarlo en una visión preestablecida del mundo. Lindsay Anderson dirigió *Thursday's children*, que trataba sobre la educación de los sordomudos. Pero en *Everyday except Christmas*

(1957), dedicada a los repartidores del mercado de Covent Garden, hizo recordar el impresionismo de los documentales de los años '30.

El Free Cinema, como grupo guiado a un período de efervescencia cultural, no produjo más que una quincena de películas antes de disolverse en 1959. Ese mismo año, Karel Reisz dirigió *We are the Lambeth boys*, una visión realista de algunos jóvenes pertenecientes a ambientes populares.

El cine militante o de intervención social explotó en Gran Bretaña, al igual que en muchos otros países. Colectivos como Liberton Films, Cinema Action y Newsreel, elaboraron películas sobre temas candentes como las huelgas, las condiciones de vida de la clase trabajadora y el aborto. Se destacó también la labor de Nick Broomfield y Joan Churchill, a quien debemos *Juvenile liasion* (1975) y *Tatod tears* (1978), rodada en una prisión californiana. Especialistas en el cine de montaje, Lutz Becker y Philippe Mora realizaron dos documentales sobre la saga hitleriana: *El águila tenía dos cabezas* y *Swastica* (1973).

El cine documental alcanzó una gran fuerza durante la primera mitad del siglo pasado. Sin embargo, sus objetivos y credibilidad se vieron muy afectados por la obligada temática de hacer filmes propagandísticos durante la Segunda Guerra Mundial.

Cine Directo o el documental objetivo:

A finales de la década de los '50 en Canadá, Francia y Estados Unidos, se renovó la concepción y la finalidad del documental. Esta nueva corriente se llamó Cine Directo. Sus directores buscaron la objetividad, esto se notó en la preocupación de hacer hablar a los sujetos filmados, eliminando el discurso del autor sobre las secuencias ya grabadas.

La masificación de la televisión y la posibilidad de grabar más fácilmente, además de las ganas de comunicar de una manera espontánea con grupos sociales o personas, fueron pilares en este nuevo cine. Gran parte de las posibilidades que surgieron estuvieron en el avance tecnológico que ofrecía la televisión, sentando las bases para el actual periodismo filmado.

El padre de los documentales Grierson creó en 1939 la NFB, que tenía como objetivo el establecer un sistema de información sobre los problemas del momento, independiente de cualquier grupo financiero o político. Una muestra fue la película *Paul Tomkowicz, street railway switchman* rodada en 1953 por C. Low y Roman Kroitor, que trata sobre la dura vida de un ex empleado de ferrocarriles.

En 1958 *Candid Eye* fue una serie de televisión que permitió una nueva forma de asimilar los temas. En 15 cortometrajes, el grupo, en su mayoría francoparlantes, trataba de ir más allá de la actualidad filmada, pero siendo objetivos y evitando emitir juicios. Liderados por Terence Macartney - Filgate, los otros miembros eran George Dufaux y Michel Brault. En sus películas *The day before christmas*, *Blood on fire* y *The black-breaking leaf*, en 1958, la técnica formaba parte integrante del lenguaje, el director se mantenía fiel al simple papel de testigo.

Tiempo después, los británicos dejaron de interesarse en el *Candid Eye* y Wolf Koenig y Roman Kroitor hicieron un retrato del cantante Paul Anka en *Lonely Boy* (1962), convirtiéndose en una de las obras mejor logradas de la época.

La importancia que tuvo Canadá en este movimiento fue gravitante. En ese país la NFB, con *Les raquetteurs* (M. Brault y G. Groulx, 1958) inició el Cine Directo del país del norte. Esta corriente coincidió con el cine de Québec. Estas películas se oponían a la inocencia del *Candid Eye*, ya que sus raíces estaban en la realidad de la Canadá francófono. Rápidamente el Cine Directo se transforma en un instrumento de lucha. *Saint Jérôme* (Fernand Dansereau, 1968), *On est au coton* (D. Arcand, 1970), también la más reciente *La chronique des indies du nord-est du Québec* (A. Lamothe y Rémi Savard, 1974 - 1980) fueron películas socio-etnográficas que permitieron a una minoría culta expresar su forma de conciencia.

Jean Rouch, cineasta-etnólogo y gran apasionado de África, debutó en 1947 con *Au pays des rois mages*. Rápidamente descubrió el aspecto artificial del documental tradicional: los comentarios sobre las imágenes. En *Jaguar* (versión de 1957) uno de los protagonistas era quien narraba la película, introduciendo, de este modo, la subjetividad a sus filmes. Para él la verdad del documental consistía

En la autenticidad del proyecto, también la parte imaginaria era importante dentro del proceso. En *Moi un noir* (1956) pidió al protagonista interpretar partes de su propia vida. Su concepción era muy diferente a la de los canadienses del *Candid Eye* o de la escuela americana de Drew, Leacock y Pennebaker. Rouch planteaba que era necesario hacer lo posible por conseguir que el director y la cámara desaparecieran frente al acontecimiento.

Durante el verano de 1960, Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin emplearon, por primera vez en Francia, una cámara portátil Countant de 16 mm y un magnetófono Nagra, para realizar *Chronique d'un été*. En esta película preguntaron a varias personas si eran felices y éstas se confiaron por completo a estos innovadores instrumentos, llegando a olvidar por completo su existencia. Como homenaje a Vertov, a este nuevo modo de inmortalizar la realidad lo llamaron Nuevo Cine Verdad.

Chris Marker, autor de documentales subjetivos, comenzó con *Le joli mai* (1963) una tendencia más radical que la de Rouch y Morin, logrando darle a sus obras una tendencia formal.

Por otra parte, Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre*, 1961 y *Regard sur la folie*, 1962) logró ilustrar las tendencias del Cine Verdad.

Francois Reichen las usó de modo accesorio en dos de sus obras. Si bien los acontecimientos eran rodados en vivo y en directo, en *L'Amerique insolite* (1960) el sonido estaba postsincronizado. En *Un coeur gros comme ça* (1961), retrato de un boxeador negro, el autor reconstruyó algunas escenas para crear un ambiente pintoresco, pero no para lograr una mayor realidad. En este mismo planteamiento se encuentra la película de Jean Pierre Daniel y Fernand Deligny, *Le moindre geste* (1963 - 1968) que reconstruye la compleja vida interior de un retrasado mental durante cinco años.

El cine de montaje resurgió con películas que aportaron un nuevo punto de vista al tema del pasado nacional. Desde 1968 se desarrolló una importante producción militante en Francia, centrada en destacar el discurso en detrimento de la imagen. Los filmes trataban sobre diversos temas sociales de interés que

adquirían fuerza, como el aborto, el paro y la contaminación. Los títulos más destacados fueron: *Le ghetto experimental* (Jean Michel Carré, 1973); *Gardarem lo* (Philippe Haudiquet, 1974); *Histoires d'a* (Ch. Belmont y Marielle Issartel, 1974); *Quand tu disais Valéry* (Renés Vautier, 1975) y *Pour qui les prisons?* (Elia Lennasz).

Pero la personalidad más destacada del cine documental francés contemporáneo Raymond Depardon, es quien parece haber adoptado los preceptos de aparente neutralidad del Cine Directo anglosajón. Como Fred Allissman, logró que algunas de las instituciones que radiografió en sus películas se revelaron a sí mismas; como la prensa en *Numeros zeros* (1981), las agencias fotográficas en *Reporters*, el asilo psiquiátrico en *San Clemente*, las comisarías de policía en *Faits divers*. Por su parte, Claude Lanzman evocó en *Shoah* (1985), sin recurrir a archivos de imágenes empleando únicamente las virtudes de la palabra y de la reconstrucción del pasado, el exterminio de los judíos por los nazis, durante la Segunda Guerra Mundial.

Después de *Louisiana Story* (1948), la tradición del documental sociológico se recuperó en Estados Unidos con *The quiet one* (Sydney meyers, 1949), *All my babies* (George Stoney, 1952) y, en especial, con las películas de Lionel Rogosin sobre los mendigos de Nueva York en *On the Bowery* (1956) y contra el apartheid en Sudáfrica en *Come back Africa* (1959).

A fines de los '50, el grupo Time Inc. Creó la Drew Associates, bajo la responsabilidad del productor director Robert Drew, con el objetivo de promover una forma de realizar el periodismo filmado. Richard Leacock, Alan Pennebaker y Albert Maysles formaban parte de este equipo. Su filosofía se centraba en el polo opuesto de las tesis de los promotores del Cine Verdad. Pensaban que su presencia en las películas debía ser discreta y no perturbar a los sujetos filmados. *Primary* (Leacock, Drew, Pennebaker y Maysles, 1960), sobre la campaña electoral de John Kennedy, supuso la concentración de las aspiraciones de la Drew Associates. Leacock y Pennebaker codirigieron después algunas películas, como *The chair* (1962) sobre los últimos días de un condenado a muerte. Cuando

Pennebaker rompió en 1963 con la Drew Associates, que dejó de existir, se dedicó al retrato de cantantes (*Don't look back*, 1967, una gira de Bob Dylan) o a la filmación de festivales musicales (*Monterey pop*, 1968).

Albert y David Maysles comenzaron su carrera independiente con *Showman* (1963), sobre el productor Joseph Levine. Lograron cierta notoriedad en 1979 con *Home Shelter*, concebida a partir de un concierto de The Rolling Stones en Almont. *Grey garden* (1975), que necesitó de la complicidad de los sujetos filmados - dos familiares de Jacky Kennedy - causó problemas teóricos a los hermanos Maysles, prefiriendo definir su cine como "cine de no ficción" en vez que Cine Directo.

Fred Weisman llevó al extremo el concepto de desaparición del director ante sus modelos. Gracias a un montaje muy elaborado, que no aprovechaba más que la vigésima parte de los materiales rodados, ofrecía una crítica muy sutil de las instituciones traicionadas por su propio funcionamiento: la policía en *Law and order* (1969), la seguridad social en *Welfare* (1976) y la fuerzas militares de la Otan en *Manoeuvre* (1979).

Emile De Antonio estuvo mucho menos alejado de su objeto. En su primera película, *Point of order* (1964), obra de montaje, atacó al maccartismo. *In the year of the pig*, se da el mejor análisis del imperialismo norteamericano en Vietnam, mientras que *Underground* (1975) fue un impactante reportaje sobre un grupo de activistas clandestinos.

La guerra de Vietnam, la rebelión de los negros y el feminismo, fueron temas que influyeron sobre la misma finalidad del documental a fines de los años 60. Unidades de difusión de películas militantes, como la famosa *Newsreel*, se encargaron de hacer circular este tipo de producción. Pueden citarse algunas obras destacables: *Attica* (Cinda Firestone, 1973), sobre una rebelión de presos; *Hearts and minds* (Peter Davis, 1974), centrada en las consecuencias humanas de la guerra de Vietnam y *Harlan County USA* (Barbara Kople, 1976), una de las mejores aproximaciones al mundo obrero. Los grupos oprimidos suscitaron una producción propia destinada a restituir una imagen más exacta de su identidad.

Los negros encontraron en Williams Greaver el portavoz ideal; su emisión mensual, *Black journal*, difundido entre 1968 y 1970 en las cadenas de televisión, sensibilizó a todo el país con respecto a las reivindicaciones de los afro-americanos. Greaver fue, además, autor de numerosas películas documentales sobre los problemas de su comunidad.

También las mujeres vuelven a situar su lugar en la sociedad, en una perspectiva histórica: *Union Maids* (Julie Reicher, 1976), *The life and the time of Rosie the riveter* (Connie Field, 1980). Por otra parte, los homosexuales evocaron sus dificultades cotidianas en *World is out* (Mariposa film group, 1978).

El estilo del cine directo tuvo influencia en algunos directores de ficción como Robert Kramer, John Cassavetes, Shirley Clarke, Jacque Rivette y Jean Luc Godard.

Por último, creemos que es importante hablar sobre los documentales de divulgación, que no buscaban más que transmitir experiencias. Al igual que el neorrealismo y los tipos de documentales, nombrados anteriormente, buscan informar acerca de la realidad vivida.

Desde los orígenes del séptimo arte, el documental se aventuró en registrar todos los dominios de la actividad humana. Junto al cine científico puro de Roberto Omega, Jean Painlevé y Pierre Thevernard, poco difundido, existen obras de divulgación próximas al ensayo poético o a las películas de aventuras. Pueden citarse los documentales de exploración submarina del austríaco Hans Hass (*Abenteuer im Roten Meer*, 1952 y *Giganten des Meeres*, 1955) y del francés Jean Yves Cousteau, cuyos orígenes se remontan a 1943 con *El mundo del silencio*, 1955 (Palma de oro en el Festival de Cannes) y *El mundo sin sol* (1964). Por otro lado, el documental sobre fauna constituye un género en sí mismo. Pueden señalarse tres obras con destacables cualidades plásticas: *Insectos y hombres* (Wallon Green, 1973), *La fete sauvage* (F. Rossif, 1976) y *La griffe et la dent* (Francois Bel y Gerard Vienn, 1977).

La montaña fascinó a los directores desde los orígenes del cine. Félix Mesguish y Mario Piacenza confeccionaron las primeras películas sobre estos

temas a principios de siglo. El alemán Arnold Franck dignificó al género con *Tranchera de nieve* (1931). Marcel Ichac, que comenzó en 1934, fue el más notorio de los directores del cine documental sobre montañas. Realizó sus primeras películas después de la guerra: *Himalaya* (1950), *Victoire sur l'Anapurna* (1953) y *Les étoiles du midi* (1960). Más próxima pueden situarse las películas del vulcanólogo Haroun Tazieff: *Les rendez-vous du diable* (1959) y *Le volcan interdit* (1966).

Las películas sobre expediciones pueden también encontrarse desde los comienzos de los primeros experimentos de los hermanos Lumiere y siempre las características han sido similares. El aspecto exótico de los filmes y su punto de vista paternalista, hicieron de ellas documentales discutibles en lo que a etnografía se refiere.

La extensión de los "medios ligeros" (video y super 8), desde fines de los años setenta, comenzaron a abrir nuevas perspectivas al documental, tan revolucionarias como fue el equipo síncrono en 16 mm de fines de los años '50.

A través de este resumen, de cómo evolucionó el género documental, quisimos esclarecer la forma en cómo se llevan a cabo estas realizaciones, para así mostrar las múltiples diferencias, pero también similitudes que existen con el neorrealismo italiano. Sin duda, que las más importantes semejanzas se encuentran en el Cine Directo, en el que existía una búsqueda de la objetividad y un anhelo de crítica frente a las situaciones sociales que se vivían. Sin embargo, todas las ideas y concepciones del neorrealismo, fueron llevadas más lejos por los documentales, ya que aquí sí que se podía "eliminar" el director. En un cine realista, pero de ficción, como el italiano ese siempre fue el mayor desafío.

IX. Influencias en Chile: "LA VERDAD CHILENA EN LA PANTALLA"

En la década del '50 un fenómeno nuevo llega al país; se produce el surgimiento del cinéfilo, como consecuencia de la presencia en Chile de un cine europeo de calidad, que produce un fuerte impacto en las capas cultas de la sociedad.

El desarrollo de esta cinefilia está asociado al nacimiento de los cine-clubs y de las cinematecas, convirtiéndose en los centros en que se cultivaba el interés por el cine, estudiando la historia y la interpretación del fenómeno cinematográfico.

La idea de los cine-clubs tiene su origen en los años '20 en Europa. Recién en los '40 llega a América Latina, siendo Cuba uno de los primeros en comenzar con esta iniciativa. En la Universidad de La Habana, el crítico José Manuel Valdés Rodríguez funda el primer club de cine del continente. Luego, en 1955 se funda en Montevideo el Cine-Club de Uruguay, y ese mismo año se repite el fenómeno en nuestro país, en la Universidad de Chile, cuya Federación de Estudiantes decide fundar el Cine-Club Universitario, que se proponía "contribuir con todos los medios a su alcance al incremento de la cultura, los estudios históricos, la técnica y el arte cinematográfico".⁽¹⁾

Los que asistían a estos nuevos centros eran jóvenes cinéfilos que creían en un cine propio y nacional, queriendo desarrollar una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas del cine de ese momento y la mediocre producción de sus países. "Será ése el caldo de cultivo que permitirá el desarrollo de una etapa cualitativamente diferente en la realización cinematográfica, en la formación de un público nuevo y en el advenimiento de una crítica cinematográfica dueña de una formación más sistemática y sólida".⁽²⁾

El club tenía publicada una revista, "Séptimo Arte", que dirigía Pedro Chaskel y además tenía un programa de radio. La idea de ambos medios era mostrar que era posible hacer películas distintas de las que hasta ese instante se

⁽¹⁾ J. Mouesca. 1997, pág. 153.

⁽²⁾ J. Mouesca. 1997, pág. 154.

realizaban en Chile. También preparaban el ambiente para el surgimiento de una generación de espectadores sensibles y exigentes, que no miraban al cine como una simple entretenimiento. Así se crearon las condiciones para el nacimiento de una verdadera crítica cinematográfica nacional.

Los pasos iniciados en la Universidad de Chile son seguidos por la Universidad Católica en la que un sacerdote, Rafael Sánchez organiza el Instituto Filmico, que tenía como objetivo la formación de cineastas y la educación del espectador. El Instituto dura hasta el '62, año en que se funda el Cine-Club de Viña del Mar por iniciativa de Aldo Francia. Las actividades de este centro son múltiples: realiza foros, crea la primera sala de cine arte del país, publica la revista "Cine Foro" y organiza el Primer Encuentro Nacional de Cineastas Chilenos. En 1967 el cine-club deja de existir, pero logró que en la Universidad de Chile de Valparaíso se fundara la primera escuela de cine del país.

También es importante destacar la influencia y la fascinación que ejercieron los trabajos de André Bazin publicados en la revista "Les Cahiers du Cinema". A través de esta revista llegan a Chile los primeros ecos de la teoría del cine de autor, ganado rápidamente adeptos y manteniendo su influencia por un período prolongado. La política de los autores cambió las reglas del juego de la realización filmica, cautivando a nuestros cineastas y críticos. Se pone énfasis en lo formal, en el análisis visual y enseñó que el contenido de un filme tiene más que ver más con el estilo que con su argumento. Uno de los primeros seguidores en Chile de la teoría de autor en su trabajo crítico, fue Joaquín Olaya, llevando se adhesión más lejos que ningún otro.

Esta apertura cultural más otras nutrientes de tipo ideológicas permite, que con casi 25 años de retraso, surja una especie de neorrealismo en el cine nacional. Al respecto el crítico cinematográfico Antonio Martínez afirma: "En Chile a fines de los '60 y comienzos de los '70, al amparo de un gobierno demócratacristiano que llega con la 'Revolución en Libertad' y en una época que se abre con la Unidad Popular y un cine que empieza a ser apoyado por el Estado, que desprecia lo que se había hecho en los años '40 y '50 con películas

de entretención, vulgar y solamente como espectáculo casi de ferias, pero sin posibilidades de influir en la vida de los hombres, ni de las personas; yo creo que es en ese momento es cuando el neorrealismo tiene sentido”.

El neorrealismo se extiende por el mundo y a ella no escapa América Latina, incluyendo Chile. Uno de los primeros ecos de la influencia en el país se da en el número uno de la revista “Séptimo Arte”, con la publicación de un extenso y bien documentado artículo “Neorrealismo italiano”, del uruguayo Diego Arocena.

“Entre quienes escriben crítica de cine, uno de los primeros que expresa afinidades con la línea del neorrealismo, es el sacerdote Rafael Sánchez, quien a mediados de los años '50 empieza a escribir en ‘Mensaje’ revista mensual fundada por la Compañía de Jesús en 1951 y que dirigió sus primeros tiempos el padre Alberto Hurtado. Sánchez, seguidor de Emmanuel Mounier, filósofo francés fundador de la revista católica ‘Esprit’, se muestra cercano al neorealismo de tendencia cristiana, como Rossellini y en sus trabajos uno de sus análisis del arte cinematográfico con la reflexión sobre el hombre”.⁽¹⁾

Los años '60 constituyeron una época de cambios políticos y convulsiones sociales a nivel mundial. Este fenómeno se hace notorio en el campo de la realización cinematográfica nacional, en la que el llamado nuevo cine chileno surge como movimiento donde la motivación política ocupa un lugar preponderante.

No se puede hablar de un neorrealismo chileno, porque las obras que buscaban mostrar la sociedad haciendo una crítica de ésta, constituyen ejemplos aislados en la historia del cine nacional. Sin embargo, existen realizadores o más bien películas, en las que se intentó llevar a cabo una nueva forma de ver la realidad, siguiendo los principios neorrealistas. Eso es lo que analizaremos a continuación.

⁽¹⁾ J. Moucsca. 1997. pp. 163 - 164.

El viaje de Kaulen:

Uno de los primeros intentos en mostrar las costumbres de la sociedad chilena fue el Patricio Kaulen con su película *Largo viaje*. En el filme un niño de ocho años, hijo de padres humildes que habitan un conventillo, emprende un viaje por la ciudad para llevar unas alas de papel a su hermano nacido muerto que han quedado olvidadas después del velorio, artefacto esencial para que la criatura pueda volar al cielo y convertirse en angelito.

La película describe el itinerario del niño por los ambientes más sórdidos de la ciudad, en el cual conoce ladrones, pandilleros y prostitutas. "A través de esta peregrinación, Kaulen realiza una crónica severa y despojada de sentimentalismo acerca de la miseria material y espiritual en una urbe tercermundista. La fotografía en blanco y negro de Martorell enfatiza la sordidez de los ambientes en el deambular del niño, apoyando significacionalmente el relato a través de las imágenes más que por vía del texto hablado"⁽¹⁾.

Es destacable el hecho de que Kaulen haya querido revivir, a través de este filme, el rito del velorio del angelito tan arraigado en el ambiente popular. "La idea nació de un velorio del que fui testigo. Vivía en Pedro de Valdivia Norte y al frente de mi casa se levantó la mísera e improvisada vivienda de los cuidadores de una edificación... Desde el piso alto -igual que lo hace la dama rica en el filme- me tocó presenciar el velorio de un 'angelito'. Tan sobrecogedor me resultó el espectáculo que me propuse llevarlo al cine alguna vez, a condición de hacerla en todo su realismo... Cada momento de la película tiene un exacto paralelo con algo realmente ocurrido. No inventé nada. Tracé una línea central y allegué los incidentes auténticos..."⁽²⁾

⁽¹⁾ J. López Navarro, 1994, pág. 134.

⁽²⁾ P. Kaulen en J. López Navarro, 1994, pp. 134 - 135.

Los primeros pasos de Ruiz:

Si bien el cine de Raúl Ruiz está lejos de ser realista, existe una película realizada en Chile en 1968, *Tres tristes tigres*, que pretende mostrar el ambiente del país en un momento determinado.

La historia cuenta cómo Tito, un simplón e irresponsable, llega a Santiago para ponerse a las órdenes de Rudy, un arribista negociante de autos. Durante un fin de semana. Mientras Rudy espera que Tito llegue con unos documentos importantes para cerrar una venta, éste, en lugar de entregárselos, se dedica a farrear con su hermana Amanda, una prostituta. Se une a la parranda un profesor de Angol. Los personajes comienzan a vagar por bares, callejuelas y hoteles de mala muerte, hablan de política y cuentan chistes, pero siempre está presente un sentimiento común que los une: la frustración.

Lo realista de este filme es que Ruiz logra llevar a cabo un acertado estudio de ambientes, de actitudes psíquicas, además de presentar un lenguaje típicamente criollo. Durante toda la película se aprecia el dolor y el desamparo de estos "tres tristes tigres", todo esto tratado con una veracidad casi documental.

La primera película de Ruiz presenta limitaciones técnicas, pero significó una nueva tendencia en el cine chileno, ya que busca la belleza de la verdad, "aquella que sólo un cine asumido como expresión artística puede transmitir".⁽¹⁾

Littin y su denuncia:

La película de Miguel Littin *El Chacal de Nahueltoro* presenta elementos realistas en varios aspectos de la puesta en escena.

En primer lugar, la película está basada en un hecho verídico y constituye una crítica a la sociedad, específicamente a la aplicación de la pena de muerte. Para llevar a cabo una reconstrucción lo más fiel a la realidad posible la Universidad de Concepción, el director de la cárcel de Chillán y la mayoría de los habitantes de la localidad de Nahueltoro se adhirieron al proyecto.

⁽¹⁾ J. López Navarro, 1994, pág. 143.

El niño que representaba a José del Carmen (el Chacal) en sus primeros años fue encontrado en la Casa de Huérfanos de Chillán. Los periodistas de la zona apoyaron la causa con material fotográfico y documentación sobre el hecho real, muchos de ellos participaron como extras. Tres testigos oculares, José Gómez López, Fernando Rivas Sánchez y Darwin Contreras, colaboraron con sus despachos de prensa.

El actor Nelson Villagra logró una absoluta mimetización con el personaje: siempre usó su ropa y estudió su modo de hablar a través de las grabaciones de las entrevistas que los reporteros hicieron al condenado a muerte. La vida del Chacal en la cárcel se filmó en el recinto auténtico y los otros reos sirvieron como extras.

Otra de las técnicas neorrealistas que se utilizó fue que el guión iba sufriendo cambios a medida que avanzaba el rodaje, por la serie de observaciones que los lugareños hacían en relación a la veracidad de lo que se estaba afirmando.

En cuanto a la técnica, Littin utiliza la fotografía en blanco y negro, que enfatiza la desolación del paisaje invernal sureño.

El relato respondía a la tendencia del cine latinoamericano de la época, un cine centrado en la realidad del subdesarrollo y en la búsqueda de una subcultura popular.

Aldo Francia y su amor por Valparaíso:

El nombre del realizador chileno Aldo Francia es fundamental en lo que a influencias neorrealistas se trata. Su cine siempre estuvo enfocado en mostrar la sociedad tal cual es, centrándose en las miserias y dolores de ésta, llevando la premisa "lo real es esencialmente bello" al máximo.

El crítico Antonio Martínez reconoce en Francia al mayor exponente del cine realista chileno, ya que posee todos los componentes de alguien que quiere mostrar una nueva realidad en el cine, con el objetivo de transformar la visión de la cinematografía nacional. "Aldo Francia es médico de gente pobre, pediatra,

trabaja en Valparaíso, es cristiano, participa del movimiento 'Cristianos por el Socialismo' que se desarrolla en esa zona, es de izquierda y está preocupado de los problemas del pueblo, son todos los componentes de alguien que podría ser el que va a leer esta nueva realidad, que va a poner en la pantalla a otros rostros, a otras personas y a otros nombres. Además yo creo que el neorrealismo tiene el elemento de cariño hacia la gente, no es sólo la solución a los problemas".

Ese cariño por el pueblo y en especial por sus personajes está presente en la película de Francia *Valparaíso mi amor* (1969). Un cariño que, como afirma Martínez, no es sólo hacia la gente pobre, sino también hacia el fotógrafo y el periodista miserable.

"Cuando alguien como Aldo Francia hace *Valparaíso mi amor*, más de una carta llegó al Mercurio de Valparaíso diciendo que por qué se mostraba un Valparaíso tan feo y andrajoso y no se mostraban las bellezas de Viña del Mar, como el Casino o la Avenida Perú. Pero de una alguna forma ésa es la nueva realidad que se incorpora al cine, una realidad que antes no se exhibía ni se mostraba, no sólo por una cuestión ideológica, sino por una cosa de interés, ya que no se pensaba que el cine podría ser un vehículo de transformación. Cuando eso se empieza a pensar y en el país se dan las condiciones culturales y económicas para que eso suceda, yo creo que en ese momento el neorrealismo tiene sentido y el nombre de Aldo Francia es básico", señala el crítico cinematográfico.

A objeto de captar la verdad de una ciudad y de su gente de la manera más descarnada posible, Aldo Francia junto a un esforzado y talentoso equipo, rodó su filme enteramente en las calles de Valparaíso. Grabó en cerros, comisarías, cárceles, cementerios, ferias, bares y los clásicos ascensores, utilizando un estilo semejante al que utilizó el neorrealismo italiano en los años '40. Es precisamente este registro directo y sincero de situaciones humanas lo que le interesa al realizador.

Definida por su autor como cine de argumento hecho en forma documental, la película narra una historia de situaciones límites. Un cesante que, para

alimentar a su familia, roba y mata vacas. El padre es apresado dejando cuatro niños abandonados con un terrible futuro por delante. Uno de los niños muere, dos se hacen delincuentes y la única mujer se convierte en prostituta a temprana edad.

"Valparaíso mi amor trata sobre niños. Sobre los niños pobres, maltratados, sobre los niños que sufren. Mi profesión me ha enseñado que no bastan los policlínicos, las obras de caridad o las casas de menores para solucionar los problemas de la niñez abandonada. Mi profesión me ha enseñado que es necesario cambiar la sociedad para que los pequeños sean instruidos, alimentados y puedan tener una vida feliz".⁽¹⁾

Aldo Francia nunca ocultó que los modelos neorrealistas siempre estuvieron presentes en sus obras, que de la corriente italiano extrajo su técnica. "Tratábamos de rodar una película de la misma manera con que se mira al vecino por la ventana o por el hueco de la cerradura, más o menos. Los personajes debían ser vistos como de lejos, de una manera impersonal. He tratado, sobre todo, de provocar a la realidad. Y precisamente esos largos planos-secuencia que utilicé debían de lograr ese dato real. Con esa técnica no se puede montar ningún tipo de trampas".⁽²⁾

También intentó reproducir ciertas realidades, en base a la actuación de personas que representaban su propia vida. Los niños vagabundos eran vagabundos, las prostitutas del puerto eran prostitutas y los carabineros eran carabineros. Sólo los papeles principales fueron interpretados por actores profesionales. Como confesara Francia posteriormente, la dirección de actores no era su fuerte, cuando los elegía éstos debían parecerse al personaje, y cuando no era así, el director cambiaba el guión y no al actor, es decir adaptaba la película a la persona real.

"Mi película puede quedar como un documento contra las injusticias sociales". Aldo Francia quiso mostrar lo pintoresco del pueblo, pero también

⁽¹⁾ A. Francia en J. López Navarro, 1994, pp. 151 - 152.

⁽²⁾ A. Francia en J. Mouesca, 1988, pág. 38.

acercarse a su meollo más dramático y popular.

Es importante señalar que después de este filme, Francia realiza en 1972 *Ya no basta con rezar*, en la cual el protagonista es un sacerdote, un elemento utilizado frecuentemente por la escuela italiana.

Por último, Antonio Martínez señala que el calificativo de neorrealista no es algo que se le pueda atribuir a cualquiera, pero que Francia sí lo merece por su peculiar visión de las cosas y cómo las llevó a la pantalla. "Para mi el nombre neorrealista tiene algo sagrado, es un rito, que incluso tiene que ver con la fe, con una cosa cristiana profunda, por eso no creo que cualquiera pueda tener la calidad de neorrealista, así como la concibieron los italianos. No cualquiera puede ser calificado así".

El cine desconocido de Cristián Sánchez:

Quizás otro de los cineastas chilenos que más merece el calificativo de realista es Cristián Sánchez. Su trabajo constituye una interesante fuente de estudio, ya que sus películas no se insertan en los años '60, como las de Francia, sino que responden a la realidad de fines de los '70 y de los '80 en Chile.

Su cine, desconocido para el público masivo, ha sido realizado en su totalidad en el formato de 16 mm, lo cual ha hecho que se presenten importantes problemas de distribución y de exhibición de las películas. En Chile las salas de cine sólo funcionan con equipos de 35 mm y las máquinas de 16 no están hechas para muchas horas de proyección. Estos inconvenientes han convertido la cinematografía de Cristián Sánchez en una especie de cine "underground", tan popular en otros países del mundo.

Las temáticas tratadas por Sánchez presentan una preocupación por rescatar ciertos estratos de la realidad social nacional. Para el realizador cada espacio de la sociedad representa un microcosmos y para dar vida a esta "pequeña sociedad" busca personajes muy concretos y muy reales. Su actor fetiche es Antonio Quintana, quien nunca estudió teatro, era el acomodador en el cine Normandie, a quien Sánchez reconoce como "su otro yo".

"Mi tendencia es hacia otro tipo de cine, más contemplativo desde el punto de vista de la puesta en escena, donde yo estoy intentando decantar un lenguaje, de una manera propia y en las próximas películas, si es que llego a hacerlas, voy a tratar de jugar con el montaje, pero a mi manera, como yo lo veo, como yo lo siento...".⁽¹⁾

Para lograr lo anteriormente descrito, en sus filmes ha intentado buscar la manera más exacta y precisa, para resolver una escena lo más eficientemente posible. Es decir, no hacer cinco planos de una escena si ésta se puede realizar en uno solo. Tampoco utiliza música si ésta no es necesaria. Al igual que Bresson o Rohmer, que han excluido las melodías de sus películas, reemplazándolas por ruidos.

En cuanto a sus coincidencias con el cine de Ruiz, Sánchez ha sido enfático en señalar que no existen muchas. Sólo se presentan coincidencias en las posiciones teóricas derivadas de André Bazin, presentes en ambos realizadores. Esta postura se da con mayor fuerza cuando se trata de retratar la realidad, ya que lo real o los objetos que se quiere filmar determinan de antemano la manera de hacerlo. Lo que el cine agrega a estos elementos es la posibilidad de revelación, más que de manipulación. A Sánchez no le interesa utilizar y modificar la realidad a su antojo, lo que busca (también presente en el cine neorrealista) es que ésta hable por sí sola.

En sus películas *Vías paralelas*, *Zapato chino* y *Los deseos concebidos*, Sánchez indaga en temáticas antropológicas, a través de personajes y ambientes que forman parte de un sector social chileno: la clase media empobrecida y marginal. En el último de estos filmes muestra la vida en los liceos y la problemática de la juventud de los años '80. R, el protagonista es un chico sin padre que vive el desamparo y la desolación, el personaje tiene características bien específicas (como la timidez y la introversión), para lo cual nuevamente recurrió a un actor no profesional, Andrés Aliaga, a quien descubrió en la función de una obra de teatro. El nombre del protagonista nos recuerda al Umberto D de Zavattini y De Sica, el

⁽¹⁾ C. Sánchez en entrevista de C. Johnson para *Enfoque* N°1, 1983, pág. 40.

ual responde a un tipo de persona genérica que tampoco posee un nombre específico. No se intenta retratar al individuo, sino a todos los individuos, en este caso jóvenes que quizás compartían las mismas inquietudes y problemáticas que

Una de las virtudes presentes en sus filmes son las actuaciones fluidas y sueltas, se pueden percibir reacciones espontánea, ya que hay una mezcla de improvisación y de texto fijo que permite a los personajes funcionar casi solos. Sánchez pretendió que los actores se desprendieran de la manipulación que sería la dirección. "El chileno es calmado, es callado, son otros los tempos y es la captación de estos tempos en los que yo me he interesado para trabajar con los actores, porque son chilenos y están viviendo en Chile. Entonces yo no pretendo que ellos actúen como modelos de películas norteamericanas, no pretendo que ellos imiten a Dustin Hoffman. Mala tarea estaría haciendo de contribución a mi cultura ¿no es cierto?"⁽¹⁾

Como ya dijimos, las película de Sánchez no ha tenido una difusión comercial en el país. Ante la interrogante de que si está consciente de que su cine no está dirigido a la masa sino a un elite, el realizador ha señalado: "Absolutamente. Sería espantoso hacer cine de acción, me sentiría atrasado como 30 años. Creo que el cine estilo norteamericano trata de rescatar el cine clásico de acción pero no lo logra. El alma del cine ya no pasa por ahí, esos son espectáculos, algo así como un cadáver disecado.

Pienso que la misión de un realizador o de un creador no es llegar al público. Es tratar de penetrar con intensidad, con fuerza en una materia, en una realidad. Ésa es la consecuencia que tiene que tener un artista y no pensar en fórmulas para llegar a alguien. El cine no es un negocio, es primeramente arte".⁽²⁾

(1) C. Sánchez en entrevista de C. Johnson para *Enfoque* N°1, 1983, pág. 36.

(2) C. Sánchez en J. López Navarro, 1994, pág. 181.

X. Conclusión: "LA TRASCENDENCIA DE LA CONTINGENCIA"

El cine es un arte joven sujeto a constantes transformaciones que enriquecen sus recursos mucho más de lo que alteran sus fundamentos.

Una obra maestra es la que ha soportado la prueba del tiempo y que es mirada como modelo. Por las constantes modificaciones de las formas fílmicas en el cine, una película puede ser considerada obra de arte después de veinte años.

Una obra (cinematográfica o de cualquier género) no puede considerarse envejecida por haberse expresado con medios antiguos, siempre que esos medios (los únicos que se poseían en ese tiempo) hayan resultado suficientes para expresar todo lo que tenía que decir. En esto el cine no difiere de las otras artes, ya que las condiciones que determinan la calidad de la obra maestra son las mismas: perfecta armonía entre la idea y la forma sensible.

En el cine, la forma y el estilo son en función de las imágenes. Y las imágenes son obras del realizador.

El neorrealismo cinematográfico italiano demuestra perfectamente lo anteriormente descrito. No cabe duda que esta escuela entregó al mundo verdaderas obras maestras, las cuales vistas a la luz de este nuevo siglo, siguen emocionando al espectador como lo hicieron hace casi sesenta años.

Es increíble el hecho de que películas que tratan temas tan contingentes (como son las de Rossellini), son también trascendentes y, hoy en día, encuentran explicaciones totalmente actuales, como son la miseria del hombre, la soledad, el individualismo o la tristeza de formar parte de una sociedad indiferente.

La pérdida de valores, que llevó al mundo a una terrible guerra en los '40, también ataca al mundo de hoy. Esto demuestra que el hombre es el hombre, que siempre ha tenido los mismos problemas, las mismas inquietudes y cae en los mismos errores. Por eso es que las obras que tienen al hombre como centro de la creación y que se preocupan de ir más allá de una simple descripción, encuentran acogida en cualquier década, en cualquier año y en cualquier siglo.

Probablemente el hombre llega a plasmar la realidad porque, de una manera u otra, tienen conciencia de que se está viviendo un momento importante de la historia, que no debe ser olvidado. Un momento que incentiva la creatividad y la genialidad. Son muchas las obras maestras que se han creado alrededor de la guerra, por eso es que diferimos con John Dos Passos, quien afirmó que la guerra es destructiva para el arte. Los conflictos destruyen al hombre y a la sociedad, pero a la vez se da una enorme contradicción, porque a partir de estas calamitosas situaciones se han desarrollado las más increíbles y visionarias obras artísticas. Es así como nos encontramos con las novelas de Hemingway, el Guernica de Picasso y las películas neorrealistas.

El neorrealismo revoluciona, con apenas medio siglo de vida, la cinematografía mundial. Esto lo logra no por utilizar escenarios naturales o actores no profesionales (eso ya se había hecho antes), sino por crear un estilo, una atmósfera y un ambiente real en la pantalla, es decir, lo revolucionario es el nuevo tratamiento que le dio a la realidad. Existen numerosos aportes de la escuela italiana como son el uso de la cámara, el montaje y el relato de las historias, las cuales, en su mayoría, no presentan un conflicto central.

Después del neorrealismo el cine comenzó a considerarse como un oficio y como un medio de expresión con múltiples posibilidades. Es una escuela que comenzó una revolución, la cual culminó con la Nueva Ola francesa.

Por todas estas razones es que afirmamos que con el neorrealismo nace el cine de autor, ya que el cambio empezó con ellos y no con los cineastas franceses. Se puede ver claramente la mirada de los autores en las diferentes películas neorrealistas, ya que a pesar de la cohesión que existía entre los cineastas también se presentaron diferencias, las cuales no traicionaron al movimiento, sino por el contrario, completaron y ampliaron la visión de los realizadores. Rossellini entregó una visión racional, centrando sus temas en la liberación vista a través de los ojos de un individuo. Visconti fue más radical y revolucionario en sus postulados, mostrando una sociedad en decadencia, que por lo general era representada por grupos familiares. Vittorio De Sica quiso

enseñar la realidad, a través de historias simples que no presentaban grandes conflictos, logró hacer un cine lleno de bondad que apela al lado emocional del espectador. Por último, Fellini entregó un cine para soñar, lleno de imágenes inolvidables en las que se pueden ver las almas de los hombres.

Pero en definitiva ¿qué características posee este nuevo realismo para que lo consideremos como algo innovador?, o en otras palabras, ¿qué valorización tiene?

En primer lugar el tema de los filmes, el argumento, el motivo, la inspiración o el mensaje es elegido en la vida real. El verdadero tema no estriba en lo que sucede a los personajes de la obra, sino en lo que está detrás de ellos, como el problema de los desocupados en *Ladrón de bicicletas* o el conflicto de los pescadores en *La tierra tiembla*. También puede estar basado en hechos reales como *Roma a las once* de Giuseppe De Santis, y en este caso “el argumento salta de la vida real, en lugar de ser una convención al margen de la verdadera vida”.⁽¹⁾

En segundo lugar, los intérpretes pueden ser elegidos entre profesionales, pero lo que se busca es retratar de la vida “el hecho y su personaje”, la vida y su vividor. Por eso casi siempre, aunque aparezcan actores profesionales, el trasfondo humano (dado por los extras) son personas que representan su propia existencia y que se limitan a hacer lo que siempre hicieron en la vida. Además se trata de romper la vieja tradición de la “representación” y de inculcar al actor una simplicidad esencial.

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

Todas estas innovaciones se utilizan hasta el día de hoy y lo que pretendemos, es recordar que nacieron bajo la luz de la escuela neorrealista italiana.

⁽¹⁾ P. Caro. 1955. pág. 15.

XI. Anexo: "ANÁLISIS DE PELÍCULAS"

Creemos que es fundamental, para lograr una mayor comprensión del movimiento, hacer un análisis de las películas más significativas del neorrealismo italiano.

Incluir este anexo al trabajo, responde a la necesidad de complementar mejor el quinto capítulo, que trata sobre los directores neorrealistas, ya que estudiando la obra es como mejor se llega a descubrir al hombre. "La biografía no se justifica, sino en la medida en que da la clave de su mensaje".⁽¹⁾ Por esta razón, el estudio no se agota en las personalidades y estilo de los directores, sino que hay un análisis de sus principales películas ya que es ahí donde mejor se puede conocer la sensibilidad y la forma en que cada uno enfrenta el neorrealismo.

Al escoger las películas neorrealistas, que a nuestro juicio merecían un mayor análisis, decidimos abarcar las principales obras de los directores recién mencionados. Así, en Rossellini nos concentramos en aquella trilogía sobre la resistencia; en Visconti, decidimos analizar aquellas que representaron una reacción con lo establecido; en De Sica, explicaremos las obras que le dieron una nueva mirada a la escuela italiana y en Fellini, aquellas películas que podrían definirse con el nombre de neorrealistas.

Sabemos que cualquier definición de una película que hagamos, será insuficiente, ya que, por esencia, ninguna película puede ser relata verbalmente. El valor artístico de ella no puede reemplazar el verla, donde lo que se lee parece conocido y sensiblero, cobra un peso y realidad que logra estremecer a cualquier conciencia.

⁽¹⁾ H. Agel. 1957. pág. 10.

OBSESIÓN

Título original: Ossessione.

Año: 1942

Director: Luchino Visconti.

Ayudantes: Giuseppe De Santis y Antonio Pietrangeli.

Guión: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini y Alberto Moravia; basado en la novela "El cartero siempre llama dos veces" de James Cain.

Montaje: Mario Serandrei.

Intérpretes: Clara Calami, Massimo Girotti y Juan de Landa.

Un hombre llamado Gino llega por casualidad a una posada en el campo y tiene que quedarse a trabajar allí, porque Giovanna, la esposa del posadero, dice que no ha pagado la cuenta. En realidad lo ha hecho, pero ella quiere que se quede porque le gusta. Se marchan juntos, pero a poco de emprender el viaje ella regresa a la posada, ya que no puede soportar la pobreza y las incomodidades. Días más tarde, el posadero y su esposa encuentran a Gino por casualidad y el marido insiste en que regrese con ellos. Durante el viaje, Giovanna convence a su amante de que asesine a su marido. Así lo hace, pero cuando la mujer cobra el seguro, Gino se siente utilizado. Él la desprecia por su codicia y necesidad de confort. Cuando pasa una tarde con una prostituta, se da cuenta que esa mujer es más pura que Giovanna. Finalmente, cuando el crimen es descubierto, Gino y la posadera huyen, pero el coche sale de la carretera, provocando la muerte de la mujer.

Fue Renoir quien le entregó a Visconti la traducción mecanografiada de "El cartero siempre llama dos veces" de James Cain. El director francés se la entregó a su colega italiano, pensando que éste podría hacer algo con él.

En 1942, *Obsesión* representó, aun antes que *Roma, ciudad abierta*, el nacimiento del nuevo cine italiano conocido como neorrealismo.

Cuando Visconti decidió trabajar en la novela de Cain, tenía claro que debía cambiar los personajes y el entorno. Quería convertirla en una historia totalmente italiana, sobre el sector pobre de ese país, contada en términos realistas y rodada en un medio ambiente triste y oscuro. Un filme que describe la vida normal y cotidiana, dejando de lado los lujosos ambientes y las batallas heroicas.

Era un guión revolucionario, justamente la idea por la que los intelectuales de Cinema habían trabajado y en las cuales habían puesto las esperanzas. A pesar de esto, el argumento recibió el visto bueno de los censores.

La película, que cuenta la historia de las pasiones obsesivas del mundo de los conductores del camión del valle del Po, se desarrolla en un paisaje hostil, de gran importancia para aquel filme realista. Visconti viajó al norte de Italia donde encontró un paisaje ideal en el llano del paisaje de Ferrara.

El director italiano sabía que debía tener éxito, que tenía que sorprender al público y afirmarse en sí mismo. Esa iba a ser su batalla más importante, en un contexto llamado "el cine de los teléfonos blancos". Frente a esta situación el realismo de Visconti fue una revelación.

Para Visconti no fue fácil hacer esta película, la noche en que la presentó Vittorio Mussolini se fue del lugar golpeando la puerta y exclamando: "¡Ésta no es Italia!". Al mandar los negativos de la filmación a Roma, para su revelado le cortaron una escena y la censuraron antes de salir al aire. Finalmente, diferentes copias de *Obsesión* circulaban y salvo la primera proyección, el público jamás vio el filme original. Pero para Visconti realizar este largometraje significó la posibilidad de expresar con imágenes todo lo que sentía y soñaba.

Mario Serandrei, el compaginador de la película, escribió a Visconti: "No sé cómo podría definir este tipo de cine, salvo con el nombre de neorrealista".

"Visconti tenía una sensibilidad intuitiva y atávica, que también poseía Renoir. No tenía duda sobre cómo dirigir a los actores. *Obsesión* era una historia donde la psicología de los personajes era sutil y debía ser bien interpretada. Visconti era también el productor, el filme fue enteramente financiado por él. A medida que acababa cada rollo de película, enviaba el negativo a Roma para su procesado, y más tarde le dijeron que cada escena fue sometida a una especie de pre censura".⁽¹⁾

Naturalmente el filme causó sorpresa, la misma que causa si se ve hoy en día. Incluso los intelectuales fascistas admiraron la película, la cual comunicaba una atmósfera absolutamente diferente a lo que se había hecho en Italia.

⁽¹⁾ G. Servadio, 1982, pág. 99.

ROMA, CIUDAD ABIERTA

Título original: Roma, citta aperta.

Año: 1945.

Director: Roberto Rossellini.

Ayudante: Federico Fellini.

Guión: Roberto Rossellini, Federico Fellini y Sergio Amidei.

Fotografía: Ubaldo Arata.

Música: Renzo Rossellini.

Intérpretes: Anna Magnani, Aldo Fabrizi y Marcello Pagliero.

Perseguido por la Gestapo, el comunista Manfredi, uno de los jefes de la resistencia, busca refugio en la casa de la mujer de un amigo, Pina (a la que más tarde matarán los alemanes). Luego en casa de Marina, su amante, es denunciado por ésta y detenido junto a Don Pietro, un sacerdote que ayuda a la resistencia. Sometido a tortura, Manfredi morirá sin hablar y el sacerdote será fusilado.

Es, sin duda, la más melodramática de las películas neorrealistas. Como en los primeros filmes de Rossellini, ese aspecto sirve a una intensión simbólica e incluso didáctica.

Un cura y un comunista, luchando juntos contra el invasor es un hecho histórico, en un momento concreto, en un país determinado: la Italia ocupada por los alemanes.

En *Roma, ciudad abierta* sólo el presente existe, el pasado ha sido abolido y el futuro es tan sólo la imagen de los niños que se alejan en el plano final. La película documenta sin juzgar.

El proceso creativo del largometraje es curiosamente reversible, ya que pasa del documental a la ficción, para llegar nuevamente al documental.

Se puede encontrar la verdad en todos los niveles de la película. Todos se expresan en su lengua y en su estilo propio. Además, se ven mujeres en ropa interior y niños sentados en el orinal, dos imágenes que el neorrealismo incorporó a la iconografía del cine. Pero la visión de documental, va mucho más lejos.

En este film los personajes tienen un carácter emblemático, como Pina que es una esforzada madre, luchadora incansable, amante de su esposo y defensora de su familia; ante esto es posible hacer la analogía con Roma - madre - loba. Por otra parte, el sacerdote comprometido con la resistencia, nos muestra la relación

que existía entre la Iglesia y el pueblo. Así, cada personaje está destinado a una función específica dentro del discurso del filme, sin que queden dudas sobre lo que cada uno representa. Es por eso que una actuación más allá de lo convencional se hace innecesaria. Será la cámara, unida al uso del espacio, lo central en la articulación del relato, a lo que se suman las confrontaciones básicas entre personajes y situaciones.

En la secuencia del arresto de los integrantes de los personajes de la resistencia, hay una fuerza emotiva que no proviene tanto de la situación que afecta a los personajes como de la estructura que Rossellini le ha dado a las escenas. La aparición de las tropas alemanas es mostrada por una cámara alta y lejana, opuesta a la cercana e íntima que ha seguido hasta entonces a los personajes, a menudo en interiores. Las escenas filmadas desde la distancia, transforman a los asistentes a la sala en integrantes de la resistencia que se oculta para salvar sus vidas, pero angustiados por no poder ayudar a sus camaradas. La tensión de ese momento, cuando Marcello es arrestado y Pina corre tras su esposo, instante en que muere por el disparo de un soldado alemán llega a su clímax. La cámara nuevamente ha bajado hasta encontrarse con los personajes dando a fin a la construcción dramática de la secuencia.

La película permanece fiel a la realidad exterior de la Roma de postguerra. El edificio, en que viven Pina y Francesco, corresponde a una casa popular construida durante el fascismo, para los obreros y empleados del ferrocarril. Tiene un carácter propio, con sus escaleras y sus terrazas. Es un lugar que acaba por convertirse en un auténtico personaje, ya que, al igual que los protagonistas, el edificio es destruido, convirtiéndose en la imagen misma de sus habitantes y de toda una ciudad sumida en el dolor.

La gran originalidad de este filme no reside en la utilización de decorados naturales (forzosa a causa de la destrucción de los estudios, por la guerra), sino en la manera en como se integran en la película. Lo hacen del mismo modo que los actores que se identifican con sus personajes, es decir, de la forma en que

idos, personajes y decorados, se convierten en la película misma. Es importante destacar la absoluta espontaneidad con la que se produce esta integración.

Melodrama o documental, *Roma, ciudad abierta* significa el adiós a una cierta forma de hacer cine, que días más tarde entregó al neorrealismo días de gloria y, a la vez, produjo en Rossellini una toma de conciencia que manifestará en todo su esplendor a partir de *Paisa*.

PAISA

Título original: Paisa.

Año: 1946.

Director: Roberto Rossellini.

Ayudante: Federico Fellini.

Guión: Roberto Rossellini y Federico Fellini.

Fotografía: Otello Martelli.

Música: Renzo Rossellini.

Intérpretes: Carmela Sanzio, Dots M. Johnson, Maria Michi y Harriet White.

- Sicilia: una muchacha indica el camino a los soldados americanos, que acaban de desembarcar. Se quedará con uno de ellos y le ve morir alcanzado por una bala alemana; a su vez, ella también se hará matar.
- Nápoles: un niño acompaña a un borracho negro a un teatro de marionetas y le roba las botas. Cuando el soldado vuelve a encontrarlo y quiere castigarlo, el niño lo lleva a su casa. El soldado, finalmente, huye aterrorizado.
- Roma: un G.I. borracho pasa la noche con una prostituta, sin reconocer en ella a la muchacha de la cual se enamoró durante la liberación de Roma.
- Florencia: una enfermera americana va a Florencia en busca de su novio Guido, convertido en un jefe de la resistencia, pero recibe la noticia de su muerte de labios de un partisano moribundo.
- Romaña: tres capellanes americanos llegan a un convento milagrosamente, huyendo de la guerra. En ese lugar, los frailes ayunarán por la conversión de los capellanes no católicos.
- Po: soldados americanos y partisanos luchan juntos contra los alemanes; capturado su grupo por un enemigo superior, los partisanos serán fusilados y ahogados. Uno de los americanos, que se rebela, también muere.

A pesar de ser una película conformada por seis episodios, que se desarrollan en diferentes lugares de Italia, se manifiesta la urgencia de ofrecer de un golpe una realidad compleja.

Paisa se presenta ante todo como un simple reportaje, pero al verla se comprende que expresa un punto de vista tan personal como cualquier película de Hitchcock. No obstante, no obliga al espectador a identificarse con los personajes, sino a contemplar los acontecimientos lo más cerca posible y con la mayor atención.

A pesar del aspecto fortuito, improvisado e inacabado de *Paisa*, todos los planos de la película son muy deliberados y se han rodado con un propósito extraordinariamente preciso.

Cada plano de cada episodio de *Paisa* implica, en cierto sentido, toda la película, porque remite siempre a lo esencial: un pueblo que lucha por su libertad. La película asume una estructura de forma total. Por una parte, en lo que a geografía se refiere, se cruza todo el país (de Sicilia a el Po); en cuanto al tiempo, el filme va desde el desembarco en 1943, hasta la liberación en 1945.

Hay también una voluntad de presentar los conflictos individuales en el seno de los colectivos, de no separar jamás a los personajes de sus decorados y de siempre respetar la verdad inmediata de los acontecimientos, restituyéndolos en su duración real, en busca de una continuidad ideal, sintética, que encuentra su forma lógica en el plano-secuencia.

Paisa completa el proceso iniciado en las anteriores películas de Rossellini. Así es como se puede comprender su amor por la crónica, que lo llevó al descubrimiento del cine (y no al revés). *Paisa* es su primera obra maestra que, hasta el día de hoy, permanece en la cima de la historia del cine.

LUSTRABOTAS

Título original: Sciuscia

Año: 1946

Director: Vittorio De Sica.

Guión: Cesare Zavattini.

Fotografía: G.R. Aldo.

Música: Alessandro Gicognini.

Dos pequeños abandonados, que se dedican a lustrar botas, caen en el robo para sobrevivir. Giuseppe y Pascuale son llevados a prisión. Estrechos amigos en su pobreza y solidaridad, sufren en ella el gran golpe de la separación por no haber juntos en el mismo calabozo. “Un plano breve, pero significativo, nos muestra el puño del guardián, esforzándose por romper la unión de las manos infantiles desesperadamente unidas”.⁽¹⁾ Pero dentro de la prisión, además del ambiente mismo que éste implica en cualquier país, se realiza una destrucción espiritual de las pequeñas víctimas. Se exige a Pascuale que dé el nombre de otros cómplices del robo. Como éste se niega, se simula azotar a Giuseppe mientras otro niño grita y llora. “Pascuale, no pudiendo soportar que su amigo fue torturado, confiesa todo y da el nombre de los cómplices. Hay en ello algo de sacrilegio... Giuseppe, al recibir la noticia de la delación de Pascuale sin conocer sus causas, será preso de tal resentimiento que insulta a su amigo... y acepta prestarse a una cruel superchería de la que Pascuale pagará las consecuencias: será azotado de veras”.⁽²⁾

Lo que da a *Lustrabotas* un lugar privilegiado en el grupo de las películas consagradas a la infancia delincuente o desviada, es que el elemento didáctico o polémico apenas se percibe.

La aplastante verdad del filme es que los adultos son los únicos culpables. La yuxtaposición del mundo de los mayores y el de los adolescentes, impone la certeza de un “diálogo de sordos”, que sólo puede terminar en violencia.

En esta película De Sica permanece fiel a la fuerza que inspiró su primera película, *Los niños nos miran*, con una delicadeza que nos hace recordar los filmes de Chaplin. Ésta es dada por la ternura de sus películas, la cual es inseparable de la melancolía.

La verdad del momento está ahí. Es la de los pequeños lustrabotas romanos, que buscan una clientela romana y participan en toda clase de comercios ilícitos, que son ofrecidos por sus mayores.

En todos los adultos se nota la misma expresión: son ajenos al problema de la infancia y tienen un aire cansado y distraído. Quizás por el sólo hecho de crecer, el mundo de los niños les parece lejano. La historia de Giuseppe y de Pascuale muestra ese proceso de degradación a que la justicia de los hombres somete los valores infantiles, valores cálidos de lealtad y honestidad. Valores que al derrumbarse toman la coloración del mundo adulto.

⁽¹⁾ H. Agel. 1957. pág. 47.

⁽²⁾ H. Agel. 1957. pág. 49.

El verdadero drama, el tema profundo del filme, no es saber si Pasquale y Giuseppe huirán de la prisión o si serán perdonados. Lo importante es saber si el mundo ciego y violento de los adultos logrará destruir esa amistad infantil. El cariño de ambos es destruido por un malentendido, pero en ese momento las fuerzas del mal serán equilibradas por las fuerzas del bien: los niños desean una reconciliación.

ALEMANIA, AÑO CERO

Título original: Germania, anno zero.

Año: 1947

Director: Roberto Rossellini.

Guión: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani y Max Kolpet.

Fotografía: Robert Juillard.

Música: Renzo Rossellini.

Intérpretes: Edmund Moeshke, Franz Kruger y Barbara Hintz.

Edmund, un niño de quince años, vive en Berlín con su padre enfermo y sus hermanos, Eva y Karlheinz, en un alojamiento miserable por el que pagan un precio abusivo. Edmund hace pequeños trabajos para ganar algún dinero. Encuentra a un antiguo profesor, un ex nazi, que le da un empleo en el mercado negro, repitiéndole que los débiles deben morir y que sólo los fuertes sobrevivirán. Cada vez más convencido de que su padre es un ser inútil, decide envenenarlo. Sólo más tarde toma conciencia de la gravedad de su acto y, movido por un súbito impulso, se suicida arrojándose de un edificio en construcción.

Como primera impresión, se considera a ésta como una película de horror.

Es un filme a imagen y semejanza de su protagonista, Edmund, un niño envejecido. Cuando los otros pequeños no quieren jugar con él, tienen razón, ya que han comprendido que Edmund no es uno de ellos.

El arranque de la película es puramente documental. Como *Paisa*, la película alcanza lo fantástico a través del realismo.

En coherencia con el título de la película, en *Alemania, año cero* el tiempo queda abolido. El pasado no existe, es sólo una ilusión lejana, mientras que el futuro se muestra sólo como ruinas y muertes.

Desde el principio y a lo largo de toda la película, vemos que Edmund es mostrado con auténtico amor y respeto; nunca se le considera con compasión ni

condescendencia. Gracias a este respeto se le mira objetivamente en su realidad de niño, desde el exterior; no tenemos derecho a sobreponernos a él, a intervenir en su realidad. Por lo tanto, es preciso conocerlo únicamente a través de sus actos, de sus gestos, realizados en un decorado muy concreto.

Esta película significó la victoria del cine sobre las apariencias y el logro de revelar lo interior, a través de lo más exterior.

Alemania, año cero y las siguientes películas de Rossellini, constituyen una meditación sobre la esencia del cine, sobre las relaciones entre el cineasta y el mundo, sobre la búsqueda de una realidad que escapa y a la que hay que perseguir para llegar a los milagrosos instantes de revelación.

Este filme es singularmente emocionante, no sólo porque ofrece un conmovedor testimonio sobre la Europa de la postguerra, sino porque significa que su autor ha hecho una elección definitiva: renuncia para siempre a las obras acabadas, perfectas, para buscar otro camino, un cine diferente, que pone en tela de juicio a todo el cine que le sigue.

LA TIERRA TIEMBLA

Título original: La terra trema.

Año: 1947

Director: Luchino Visconti.

Ayudantes: Franco Zefirelli y Francesco Rosi.

Guión: Luchino Visconti, adaptación libre de la novela "Malavoglia" de Giuseppe Verga.

Montaje: Mario Serandrei.

Intérpretes: pescadores y habitantes de Acitrezza.

La película cuenta la historia de una tentativa de rebelión de los pescadores de un pueblo siciliano, contra el yugo económico de un armador local. El relato se cuenta a través de la historia de una familia, comenzando en los abuelos y terminando en los nietos.

El asunto de *La tierra tiembla* no debe nada a la guerra.

El director italiano Michelangelo Antonioni dijo sobre esta película "*La tierra tiembla* es uno de los mejores filmes que jamás he visto. En ella Luchino vivió el tema y sus personajes, no como si hubieran salido de una historia a la que había

... dado forma para el cine, sino como salidos de la misma tierra, de Sicilia, de Verga, de aquella cultura que, extrañamente, sintió de forma muy profunda.”⁽¹⁾

Este filme iba a ser la primera parte de una trilogía, pero fue la única que llegó a filmarse (aún conserva su subtítulo de “Episodio del mar”). Las otras dos partes, sobre los mineros del azufre y los campesinos, no se realizaron nunca.

No había un guión preestablecido, Visconti dejaba todo en manos de los pescadores, sólo les proporcionaba una idea a los actores, para que estos comenzaran el diálogo.

Las imágenes de la película son hermosas: mujeres cubiertas con negros chales, contra cielos nublados, rostros arrugados e impasibles y primeros planos de personas maltratadas por el clima. Además el fuerte ruido del mar, parece borrar todos los demás sonidos. A través de todo esto, Visconti muestra la suerte que sufría el proletariado siciliano explotado.

Al final resultó una película de tres horas, en la que los protagonistas principales eran verdaderos pescadores que hablaban un dialecto incomprendible. Como resultado de esto, nadie quería saber nada del filme y Visconti se transformó en un símbolo.

Con esta película se buscó una síntesis de realismo y esteticismo, pero no en el montaje (como se acostumbraba hacer), sino que en las escenas mismas, las cuales debían expresar su sentido por completo. La estética de la imagen es rigurosamente plástica, evitando toda transposición épica. Por ejemplo, la flotilla de barcas que sale del puerto puede ser de una belleza arrebatadora, pero no deja de ser una flotilla de pueblo.

¿Dónde puede refugiarse el arte, después de unos postulados tan estéticamente realistas? La respuesta es: en todas partes, pero principalmente, en la calidad fotográfica. Por primera vez se utiliza la profundidad de campo en exteriores, bajo la lluvia e incluso en plena noche. También se utilizó en interiores, como en *Citizen Kane*, pero esta vez fueron decorados reales de las casas de los pescadores. Esta profundidad de campo llevó a Visconti, al igual que

⁽¹⁾ M. Antonioni en G. Servadio. 1982. pág. 104.

a Welles, a renunciar al montaje y a reinventar la planificación. Sus planos son de una longitud desmesurada, con frecuencia de tres o cuatro minutos; y en ellos se desarrollan varias acciones a la vez, con la mayor naturalidad. Además son a menudo fijos, dejando a los hombres y a las cosas entrar en el cuadro y situarse. El único movimiento de cámara que se permite es la de un lento desplazamiento, excluyendo todo tipo de travellings. Como si esto fuera poco, se ven las acciones completas, sin cortes de ninguna especie.

Por primera vez, todo un filme (su estilo de planificación, su interpretación y la calidad de la fotografía) resulta homogéneo intra y extra muros, del cual surge una extraordinaria poesía, íntima y social.

La interpretación de los actores alcanza una naturalidad nunca antes vista. Visconti los dirige sin que la cámara se haga notar. Además, el director italiano viene del teatro y comunicó a sus intérpretes no sólo la naturalidad, sino también la estilización del gesto.

El hecho de que Visconti no sacrificara las categorías dramáticas, tiene una consecuencia negativa: aburrir al público. El filme dura más de tres horas y tiene una acción extremadamente reducida. Si a esto se añade que los diálogos son dialecto en siciliano, sin subtítulos posibles debido al estilo fotográfico, y que los mismos italianos no entienden una sola palabra, se advierte que se trató de una película con muy poco valor comercial.

Es una película con valor propagandístico, pero sin dejar de lado la mirada objetiva, que le otorga un fuerte vigor documental.

LADRÓN DE BICICLETAS

Año: 1948

Director: Vittorio De Sica.

Guión: Cesare Zavattini.

Fotografía: G.R. Aldo.

Música: Alessandro Gicognini.

Intérpretes: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola y Lianella Carrel.

Un obrero necesita una bicicleta para conseguir un trabajo de pegador de carteles. Gasta todo lo que tiene para adquirirla y cuando la posee, como símbolo de trabajo y

salvación en una sociedad en crisis y llena de cesantía, se la roban. Se desespera intentando recuperarla, pero no lo logra. Entonces él trata de robar otra, pero lo sorprenden y es apresado, para vergüenza de él y de su pequeño hijo que lo acompaña.

En una encuesta en la revista especializada *Sight and Sound*, esta película fue considerada, en 1952, como el mejor filme de todos los tiempos. En 1962, en la misma revista ocupó el sexto lugar. Para el crítico y teórico Henry Agel es "uno de los dos o tres clásicos más grandes de la pantalla".⁽¹⁾ Además el filme obtuvo varios importantes premios mundiales de cine. Sin embargo, tuvo problemas desde el nacimiento y recibió violentas críticas, por presentar un argumento demasiado simple, que desencadenaba demasiadas emociones.

Pasado el esplendor de los años '46 y '47, se supuso que el neorrealismo no iba a ir más allá de documentales o reportajes novelados. Muchos intentaron probar que las películas analizadas, anteriormente eran inseparables de la coyuntura histórica y que estaban engrandecidas por el valor revolucionario del tema.

Sin embargo, con esta película el neorrealismo alcanza su máxima expresión y eso no significa que después se inicie un descenso, pues filmes posteriores siguen en esa misma línea.

La simplicidad de la historia no es razón para evadirla, y la profundidad estética del largometraje muestra el problema de toda una familia: un hijo que padece junto a su padre y la angustia de su mujer que decide vender las sábanas para comprar la bicicleta, para luego saber que la han robado, para luego saber que han sorprendido robando a su marido. Aquí se presenta todo el problema de la sociedad de la época, de la pobreza desigual, de la indiferencia y del individualismo. Los problemas psicológicos, existenciales, sociales y económicos se entrelazan, se funden unos con otros, pero sin caer en clichés o en recetas.

Es una aventura humana, revestida de un carácter de universalidad, que termina con los reproches de personas que vieron en el filme un drama excesivo, que podría arreglarse. Es cierto que el conflicto se podría haber solucionado, es

⁽¹⁾ H. Agel, 1957, pág. 63.

difícil entender cómo una bicicleta podría causar tanto dolor. Sin embargo, la película no trata sobre algo material, sino sobre algo más profundo. Lo que interesa es el presente, el hoy. La bicicleta es una excusa para denunciar una realidad del momento.

En un principio Ricci, el obrero, se siente integrado en la sociedad en su calidad de huelguista, pero de a poco se siente la soledad de un hombre azotado, por una desgracia y que el mundo que lo rodea se porta de una manera indiferente. Un mundo que parece ignorarlo. Así, Ricci se convierte, sin comprender por qué, en una persona que no tiene cabida en este universo. Al final el obrero desaparece de espaldas, para subrayar su anonimato. Se ahoga en ese mar que lo había encerrado desde el comienzo.

Lo que De Sica y Zavattini buscaron decir con este filme, es que las estructuras sociales no pueden resolver por sí mismas los casos particulares.

A pesar de todo, se puede pensar que la película tiene algo de optimista, porque Ricci encuentra un camarada que rompe el hielo de esa soledad, es el gesto de solidaridad de otro obrero que compadece a Ricci por haber robado su bicicleta.

“ De Sica había rechazado a Cary Grant, ofrecido por los productores norteamericanos, proponiendo por su parte a Henry Fonda. Pero Lamberto Maggionari es, ciertamente, mejor aún y su presencia más eficaz, puesto que nos era desconocida y ningún recuerdo altera su densidad. De Sica, al recurrir a un intérprete no profesional, sabía bien lo que hacía, como lo testimonia la explicación que dio a Maggionari: ‘Vas a prestarme tu rostro durante tres meses, pero también vas a darme tu palabra de que una vez terminado el filme, retornarás a tu puesto en la fábrica’. En todo caso, De Sica pudo persuadir más fácilmente al intérprete de que la historia del desocupado era realmente la suya, obteniendo de ese modo, la máxima intensidad posible, por parte del actor”.⁽¹⁾

De Sica entiende y ama a los que sufren, porque él también sufrió. Esto da un toque doloroso no sólo en esta película, sino que en casi todas las del autor.

⁽¹⁾ H. Agel. 1957. pág. 58.

En este largometraje, ya no se puede decir que el mundo en el que se ve envuelto Ricci, es consecuencia de la guerra, así como tampoco es la huelga, el punto central de su investigación.

Otro elemento que vale la pena ser analizado es el de la continuidad, dada por un montaje poco fragmentado. En la película se ofrecen sólo dos rupturas en el tiempo:

- Entre la primera visita a la vidente, a quien la mujer de Ricci va a dar las gracias y la partida de éste para su trabajo.
- Entre la secuencia en que Baicco promete su apoyo a al obrero, que ha venido a buscarlo al sótano donde está ensayando una opereta y la secuencia matinal de la búsqueda en la plaza Vittorio.

Los decorados están impregnados de un tinte de soledad y miseria. Aquí el neorrealismo se trasciende a sí mismo, ya que esos decorados verdaderos se ven insólitos. A esto hay que añadir la utilización de los grandes vacíos de espacios, acentuando la impresión de soledad y de inutilidad de esa búsqueda.

De Sica nos muestra a un hombre que se mueve no con lentitud, pero sí con un cierto retardamiento en el andar y en los gestos. Cuando Ricci corre, parece que se desplazara en el agua o en una sustancia pesada.

La desnudez misma del estilo (montaje discreto, evita composiciones de cuadro o tomas extraordinarias y pocos primeros planos) confiere a la historia una especie de desnudez interna, que hace de ella un verdadero ejercicio espiritual.

Es importante señalar que con *Ladrón de bicicletas*, De Sica inicia una nueva forma de expresión "el análisis del tiempo", en el cual la cámara no capta una resolución ya hecha, sino su proceso. Antes se utilizaba el close up, como medio para mostrar el detalle (primero se veía el principio de la acción y luego el final, en un fragmento en primer plano), sustituyendo lo visual, por algo temporal. Esta técnica, que se utilizó casi en todas las películas realistas rusas, en el neorrealismo es reemplazado por un movimiento de cámara lenta, que utiliza el acercamiento sólo para acentuar más ese ritmo.

MILAGRO EN MILÁN

Año: 1951

Director: Vittorio De Sica.

Guión: Cesare Zavattini, basado en su cuento "Totó el bueno".

Un niño huérfano, Totó, entra en contacto con la vida con una pureza e inocencia absoluta. Tiene una idea falsa de la existencia, la cual se mantiene hasta el final, gracias al milagro de una anciana, la señora Lolota, que ha sido para Totó como una madre. Gracias a la generosidad de esta señora, quien es incapaz de sentir maldad y odio, perdurará la ingenuidad de Totó. Sin embargo, para evitar el choque de la bondad con la realidad hace falta un milagro, pero inevitablemente la primera sucumbe, y sucumbe desde el principio hasta el final de la cinta, cuando todas aquellas personas humildes, que se han identificado con la pureza del niño, tienen que emigrar.

"El milagro no hace que la gente cambie, que los malos se conviertan en buenos o que reconozcan su situación, ni que Totó termine triunfante; el milagro solamente da a entender que la tierra actual no es lugar apropiado para ellos y les obliga a escapar".⁽¹⁾

Milagro en Milán es una fábula llena de bondad y de ejemplaridad, como aquellas que nos contaban cuando éramos niños. Lleva también un mensaje social, una crítica fabulada de la vida, de sus luchas y de sus antagonismos de clase.

A lo largo de la trama, que encierra en sí una rebeldía y una reacción frente a los "valores sociales", se ponen de manifiesto las flaquezas humanas, la lucha contra la explotación, el ansia de dinero a costa del hambre, la envidia, y la victoria indiscutible del poderoso frente al humilde.

Esta película provocó grandes escándalos en Estados Unidos y sufrió la misma crítica de las dos tendencias políticas: a los de izquierda no les gustó, porque vieron en el filme un canto a la idealización religiosa; mientras que a la derecha le disgustó la trama, porque era una dura crítica a la sociedad capitalista.

Uno de los mayores méritos de esta película, y también de De Sica, es que precisamente se sitúa más allá de cualquier tendencia política.

A pesar del recurso de lo maravilloso, que no es igual que en el expresionismo alemán o que en la escuela sueca, no hay discontinuidad entre esta película y las anteriores. Aquí se encuentran presentes las mismas preocupaciones de siempre: atención dolorosa a la miseria y a la soledad del

hombre moderno. "Muestro una realidad transfigurada para extraer de ella valores secretos, una realidad transfigurada en el plano de la poesía".⁽¹⁾

Para el director italiano, *Milagro en Milán* no es un filme político, es la intención de hacer un cuento de hadas en pleno siglo XX. De hecho, en la primera imagen de la película hay un subtítulo que dice: "Había una vez". Además, esta unión de lo insólito con lo cotidiano, tenía por efecto despertar la atención del espectador, mucho más de lo que se lograba con la evocación del mundo de todos los días.

De Sica y Zavattini fueron muy claros en expresar que lo verdadero también puede alcanzar la categoría de lo imposible, lo cual se concreta en decorados reales, pero de ensueño. La escena en la que se encuentra petróleo, el juego de luz y sombras es apocalíptico. Hay una osmosis total entre lo imaginario y lo real.

Zavattini dijo respecto a esta película: "Es una historia para soñar despiertos, un cuento de hadas burlesco. Nos divierte, nos hace reír, pero de pronto nos damos cuenta que es atroz haber reído de cosas que encierran una aplastante verdad: la huelga, la miseria, el frío y el hambre. El procedimiento es el mismo que el de Chaplin, pasar de lo trágico a lo sensible, de transformarlo en fábula y en juego, y de avergonzarnos de haber entrado en ese juego."⁽²⁾

En Zavattini la caridad y el amor al prójimo, se hace sátira y humor. En De Sica se convierte en poesía, éste es el gran aporte del director. Es casi imposible no ver en Totó una evocación de Cristo.

De Sica estaba obsesionado con Chaplin y René Clair, para él estos dos creadores ya lo habían descubierto todo. Hay una clara influencia de ambos, sobre todo, en esta película. Gubern también vio las influencias de estos dos autores en el filme. "Los pobres habitantes de un bidonville milanés, expulsados de sus barracas por un feroz y grotesco plutócrata que quiere expulsar el petróleo descubierto en su subsuelo, abandonan en masa este mundo cruel cabalgando

⁽¹⁾ H. Agel, 1957, pág. 107.

⁽¹⁾ V. De Sica en H. Agel, 1957, pág. 69.

⁽²⁾ R. Gubern, 1971, pp. 475 - 474.

sobre escobas voladoras, hacia un país en que 'buenos días' quiere decir realmente 'buenos días'".⁽¹⁾

La inspiración cristiana de la película es esencial. El mismo De Sica declaró que el sentido del filme es el triunfo de la bondad, que los hombres aprendan a ser buenos los unos hacia otros. Pero es importante tener claro, que ese amor y esa bondad no quieren alejarse de la realidad sino, a la inversa, dar alguna capacidad de vuelo hacia esa realidad. Insistimos en esto, porque al ver la película por primera vez se tiende a clasificarla de surrealista. Es cierto que presenta elementos "absurdos", pero también es cierto que muestra una realidad que se ve entre líneas, sin contrariar los postulados neorrealistas.

UMBERTO D

Título original: Umberto D

Año: 1952

Director: Vittorio De Sica.

Guión: Cesare Zavattini.

Fotografía: G. R. Aldo.

Música: Alessandro Gicognini.

Intérpretes: Carlo Bastisti, María Pía Casilio y Lina Gennani.

Umberto es un jubilado, ahogado por la vejez y la soledad, apenas vive con su pensión y no tiene más compañía que un perro. Logra comunicarse con otra víctima del abandono, María, una sirvienta embarazada. Sin embargo, en un momento de crisis en que Umberto busca desesperadamente a su perro perdido y ella está triste por la huida de su amante, la angustia de cada uno impide la comunicación lograda, quedando ambos encerrados en los estrechos límites de la pobre individualidad. Al final, Umberto decide suicidarse, pero no lo hace porque su perro quedaría abandonado y él no es capaz de matarlo. Así, se mantiene viviendo junto a él.

Considerada la obra más acabada de Vittorio De Sica. George Sadoul dijo sobre esta obra: "La tetralogía, *Lustrabotas*, *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D*, constituyen un extraordinario cuadro de la Italia contemporánea, vista a través de dos niños, de un pegador de carteles, de un grupo de desocupados y de un viejo. Estos cuatro filmes son una constatación o, mejor dicho, un acta de acusación".

⁽¹⁾ R. Gubern. 1971. pp. 475 - 474.

Esta película responde a una ambición de Zavattini, que siempre quiso representar en la pantalla noventa minutos en la vida de un hombre, durante los cuales no sucede nada. Con *Umberto D*, la experiencia neorrealista fue llevada lejos y a este respecto el filme es tal vez el más puro de la escuela italiana. Sin embargo, la idea de Zavattini de contar una historia en la que no suceda nada, pretende señalar que las vidas no conocidas, ni espectaculares no son menos dignas, ni menos vidas y pretende salvar la trascendencia de cualquier momento cotidiano y la cotidianeidad de cualquier forma de trascendencia. La única intriga en el filme es la del provenir, de no saber qué va a pasar después del presente.

Aquí la existencia precede a la esencia y es sólo el cumplimiento de la existencia (a través de las situaciones más triviales, desprovistas de brillo) lo que provoca emoción y nos permite descifrar lo más secreto de la condición humana.

La meditación de Vittorio De Sica insinuada en sus filmes anteriores, adquiere aquí extrema agudeza. Esa debilidad interna, debida a la imposibilidad de arreglarse, es reforzada por el hecho de que la sociedad tampoco da soluciones (tema central del neorrealismo). *Umberto D*, es por consiguiente un hombre irrecuperable, más abandonado que los otros, que no le queda más que morir. Los lustrabotas pueden encontrar a alguien que quiera protegerlos, un obrero puede contar con el gesto de solidaridad de otro trabajador y los vagabundos son una comunidad anárquica, pero unidos. Sólo un perro acompaña a *Umberto D*, tan abandonado como él.

Después de haber mostrado un personaje de fábula como Totó, De Sica y Zavattini vuelven a la humanidad más común.

Zavattini señaló acerca de los filmes descritos: "En realidad *Umberto D*, el pegador de carteles y los pobres fugitivos sobre las escobas, reclaman más solidaridad del público que de los otros personajes. Es porque no encuentran en el interior de la trama una solución a sus problemas. El público debe sentir la responsabilidad y el deber de encontrar una solución concreta al problema que ha suscitado tal hecho, cuyo protagonista está allí exigiendo una solución".⁽¹⁾

⁽¹⁾ C. Zavattini en H. Agel, 1957, pág. 86.

De Sica señaló al respecto: "El texto de Zavattini evoca la tragedia de ciertos hombres que están al margen de la vida, que hemos desconocido, que no hemos ayudado y de los cuales no nos hemos ocupado jamás".⁽¹⁾

Tal vez en esta ocasión, el director italiano ha pedido demasiado al público, al ofrecerle la verdad desnuda. Quizás hubiera sido necesario atravesar la indiferencia, mostrando a un Umberto más simpático. Sin embargo, De Sica no nos pide simpatizar con un personaje un poco egoísta y cobarde, al que la vejez ha hecho una persona agria.

El filme comienza y termina con dos momentos clásicos de esa modesta vida; el principio es una manifestación de jubilados, que piden aumento de sueldos; el final consiste en reconciliarse con lo más insignificante que puede tener esa vida.

LOS INÚTILES

Título original: *I vitelloni*

Año: 1953

Director: Federico Fellini.

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinnelli.

Fotografía: Otello Martelli, Luciano Trasatti y Carlo Carlini.

Música: Nino Rota.

Intérpretes: Franco Interlenghi, Franco Fabrizi, Alberto Sordi y Leopoldo Trieste.

Es una película sobre situaciones vividas por cuatro jóvenes: Fausto, Moraldo, Alberto y Riccardo. Si bien los acontecimientos que se narran, no tienen gran trascendencia, a través de ellas se vislumbran las particulares características de estos amigos. Es una historia sobre la juventud, en la cual se ven fiestas, bodas y carnavales, entrelazadas con escenas en el cine, en el teatro y en la playa. Una voz en off narra los hechos como si fuera un quinto personaje, al cual nunca conoceremos su rostro.

Se podría decir que los protagonistas son Fausto y Moraldo. El primero, el líder del grupo, responde al retrato del italiano de provincia típico; de personalidad liberal y actor nato. Moraldo es lo contrario, muestra una actitud contemplativa, en varias ocasiones se le ve tumbado en sofás y bancos. No es un personaje que actúe, por lo tanto, no le pasan cosas como al resto de los personajes, aunque sean sucesos triviales.

⁽¹⁾ V. De Sica en H. Agel, 1957, pág. 87.

Cuando Fellini, Flaiano y Pinelli concibieron *Los inútiles*, trataron de evocar la atmósfera estancada de sus respectivas ciudades. Su coincidencia en el tema era tal, que escribieron el guión en un par de semanas. Tenían muchos recuerdos en común y se unieron para contarlos, pero lo que surgió de esta encuentro, fue algo más que una historia nostálgica de su vidas.

La voz en off, que narra desde el comienzo, lo hace en primera persona sin identificarse con ninguno de los personajes, lo cual hace pensar que es un quinto miembro del grupo al cual nunca se le ve, salvo en la escena de la playa en la cual se muestra de espalda a cinco hombres.

Es una película que no posee ningún elemento e impacto, ya que no posee una historia propiamente tal. Sin embargo, el término "vitelloni" se convirtió en un nombre común, conocido internacionalmente.

La originalidad de este filme reside en la negación de las normas habituales de relato cinematográfico. En casi la totalidad del largometraje, el interés no se centra tanto en la acción (ya que no es mucha) sino más bien en el carácter de los personajes que, en definitiva, desencadenan los hechos.

Es cierto que las películas neorrealistas anteriores ya habían supuesto un cambio, consiguiendo interesarnos por ínfimos acontecimientos que no tenían, al parecer, ninguna importancia dramática. Pero de todas formas existía una acción, lo que sucede es que ésta era dividida al extremo.

En Fellini es diferente, sus personajes no evolucionan, sino que maduran. Lo que vemos en esta película no es sólo la no presencia del drama o la inexistencia de la lógica en el encadenamiento del relato, sino que es además "una vana agitación, lo contrario de una acto".⁽¹⁾ Lo que vemos es a cuatro amigos que vagan a lo largo de las playas. Son paseos sin finalidad alguna, mientras hacen una que otra broma. Sin embargo, es precisamente a través de esos hechos, en que los personajes revelan ante nosotros en su esencia más íntima.

⁽¹⁾ A. Bazin, 1966, pág. 571.

“El héroe felliniano no es un ‘carácter’, es una manera de ser, una forma de vivir y así el director puede definirle por completo gracias a su comportamiento: su manera de andar, de vestirse, el corte de sus cabellos, su bigote, las gafas negras. Este cine antipsicológico llega más allá y a mayor profundidad que la psicología: va hasta sus almas.

Así este cine del alma es también el cine de las apariencias, aquel en que la mirada tiene mayor importancia. Fellini ha hecho ridícula una cierta tradición analítica y dramática del cine, sustituyéndola por una pura fenomenología del ser, donde los gestos más banales pueden ser el signo de su destino y de su salvación”.⁽¹⁾

LA CALLE

Título original: *La Strada*

Año: 1954

Director: Federico Fellini.

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinnelli.

Fotografía: Otello Martelli.

Música: Nino Rota.

Intérpretes: Giulietta Masina, Anthony Quinn y Richard Basehart.

Gesolmina, una dulce campesina, es vendida a un hombre de circo que la maltrata y abusa de ella. Juntos recorren los pueblos en un viejo camión. En ese viaje conoce a el loco que intenta interponerse en la relación de la campesina y Zampano, sin embargo, los lazos que los unen a ambos son demasiado fuertes.

Quizás ésta sea la película más simbólica de Fellini, aquí ya se nota sus deseos de romper con las convenciones del neorrealismo, en las que definitivamente no cree. Sin embargo, aún se mantienen claros elementos de la escuela italiana. Es un filme de la vida cotidiana, que en ocasiones evoca más a una fábula que a una historia real.

Hay en *La strada* una mezcla de la filosofía sentimental del payaso, que el tiempo no ha respetado y una forma narrativa cercana a lo que hoy conocemos como “road movie”. Pero el itinerario que emprenden Gelsomina, Zampano y el

⁽¹⁾ A. Bazin. 1966, pág. 572.

Loco traiciona su naturaleza porque no conduce a nada, porque los personajes están petrificados en su ser desde el comienzo. No hay evolución, sobre todo en Zampano que representa la fuerza bruta.

Gelsomina, payaso por naturaleza, siempre dice que le gustaría ser artista, sin saber que ya lo es y precisamente en su mundo, que no es otro que el del circo. Especie de mujer-niño, es también el ánima de Zampano y su voz de la conciencia.

El Loco es un personaje temperamental y filósofo popular, que está consciente de la fragilidad de su propia vida. Es un ser del aire que aparece por primera vez, ante los ojos alucinados de Gelsomina, haciendo equilibrio en lo alto de una cuerda con alas en la espalda.

La película presenta algunos detalles surrealistas. Pero a nuestro juicio la escena más mágica de la película, por su extrañeza de montaje y música, es la de la visita al niño enfermo en la casa del pueblo. Las niñas hacen subir a Gelsomina al piso de arriba, para que distraiga al pobre enfermito que no sale nunca. La arquitectura del lugar es desmesurada y fantástica. Los pequeños corren por el pasillo y entran en la pieza del niño que yace en una cama. Lo fantástico de la escena es la mirada de Gelsomina, que al ver al enfermo es como si se mirara en el espejo.

En *La strada*, como en otros filmes tempranos de Fellini, hay una tensión inconsciente producto de la imposibilidad de fundir dos mundos: el del neorrealismo y el del expresionismo.

A pesar de los supuesto esfuerzos por Fellini de apartarse del neorrealismo, muestra una realidad objetiva que es innegable. Por ejemplo, la pantalla se limita a enseñarnos el remolque mejor y más objetivamente de lo que podrían hacerlo un pintor o un novelista. Ni siquiera se podría decir que la cámara se limitó a fotografiarlo, porque hasta esa palabra está demás, la pantalla lo muestra con toda la simplicidad, o mejor dicho, permite que nosotros lo veamos.

Si existe una originalidad formal en *La strada*, consiste en que nada de lo que nos revela Fellini adquiere una significación suplementaria por la manera en

cómo ésta se muestra. Nos muestra las cosas sin apriorismos, por eso es que esta película pertenece de lleno al neorrealismo italiano, a pesar de que cuando fue estrenada en Italia, fue recibida con ciertas reservas por parte de la crítica que se consideraba guardiana de la ortodoxia neorrealista.

A nosotros nos parece que este filme no contradice en nada a *Paisa* o al *Ladrón de bicicletas*. Pero también es cierto que Fellini ha seguido una senda que no es la de Zavattini. Al igual que Rossellini, del cual fue ayudante, ha optado por un neorrealismo de la persona. Pero sin duda que el rasgo particular es que sus personajes no tienen psicología, pero tienen un alma. Gelsomina aprende de el Loco que ella realmente existe en el mundo. Ella, la fea, la idiota, la inútil, descubre que es algo más que un desecho y que tiene un destino: el ser indispensable para Zampano. Por otra parte Zampano, que no piensa, no podría descubrir de manera consciente la necesidad que tiene de Gelsomina. Sólo se da cuenta cuando ésta muere, de lo importante que era para su espíritu.

Pude así considerarse a *La Strada* como una fenomenología del alma.

ALMAS SIN CONCIENCIA

Título original: Il bidone

Año: 1955

Director: Federico Fellini.

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinnelli.

Fotografía: Otello Martelli.

Música: Nino Rota.

Intérpretes: Broderick Crawford, Franco Fabrizi, Richard Basehart y Giulietta Masina.

Una banda de estafadores mediocres engañan a los padres de una niña paralítica, sin ni siquiera lograr hacerse ricos con el fraude. Después de una serie de situaciones aisladas vividas por este grupo de timadores, Augusto, uno de los miembros de la pandilla y héroe del filme, termina muerto por haber intentado estafar a sus compinches, pretendiendo haberse apiadado de esa familia que quedó en la calle. En realidad, quería guardarse el dinero para ayudar a su hija a seguir los estudios. Desenmascarado, le abandonan agonizante al borde junto a la carretera de la montaña, donde ha tenido lugar el ajuste de cuentas.

Considerada como una de las principales obras neorrealistas de Fellini, *Il bidone*, que en español significa "el timo", fue traducida como *Almas sin conciencia*.

En ella Fellini utiliza el timo no sólo como tema de la película, sino también como punto de partida, involucrando de una u otra forma al espectador.

A diferencia de otros filmes que ocultan la maquinaria engañosa, intentando no romper el deseo de ilusión del espectador y apostando por la sorpresa, *Almas sin conciencia* parte con un desvelamiento inicial de los trucos de la realidad.

La revelación en Rossellini, el milagro, la emergencia de lo que hasta ese momento estaba latente y no se había revelado, opera por sorpresa, pero a la vez es algo que el propio espectador sospecha, aunque no sea consciente. Por su parte Fellini nunca creyó en esta idea de revelación y del milagro, y mucho menos en ese off entre dos planos invisible y trascendental. La revelación opera para él, por una mirada que convierte las imágenes en epifanías. El milagro es una espera de algo que no se produce. Es una fuente de engaño dada por los buenos sentimientos del espectador. Hacemos este análisis porque al ver el filme, siempre está la idea de que Augusto al final llevaría a cabo una buena acción, restituyendo el dinero a la minusválida. En su momento se dijo "Fellini nos ha timado", pero ignoraban que ése era el objetivo de la película.

Augusto ¿es bueno o malo? Fellini no lo dice, porque jamás se coloca al nivel de esta psicología moral. Sus actos no son juzgados ni por el bien, ni por el mal. La pureza en Fellini no es dada por las acciones, sino por la transparencia o la opacidad del alma.

Picasso, otro de los personajes, es una personalidad amable, tierna, sentimental, llena de buenas intenciones, dispuesto a apadarse de otros y de sí mismo; sin embargo, su destino no tiene ninguna esperanza. "Roba porque 'parece un ángel', y todo el mundo estará siempre dispuesto a creer en su inocencia".⁽¹⁾ Sin embargo, es incapaz de reaccionar verdaderamente, por lo cual Picasso se encuentra perdido, mientras que Augusto, probablemente se salva.

De esos timadores Fellini dijo: "Me parece que eran los vitelloni envejecidos". Son estafadores mediocres, cuyo talento no va más allá de realizar

⁽¹⁾ A. Bazin, 1966, pág. 558.

un modesto timo, incapaces de enriquecerse como ese antiguo amigo, convertido en traficantes de drogas, que los invita a una fiesta en su lujoso departamento.

La película está llena de episodios insólitos y divertidos. El mérito de *Almas sin conciencia* está en que el relato es contado a través de los mismos personajes. Fellini nunca pensó en concebir una historia lógica, lo que hace que los acontecimientos sean imprevisibles y necesarios al mismo tiempo.

estaban viendo en Europa. Estos movimientos se produjeron en la caída de los imperios centrales, a finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte, el comunismo y el nazismo, pero lo primero fue esta Italia. Fue precisamente entonces, sus ideologías venían del siglo diecinueve, con la idea de un gobierno popular, de la idea popular muy desarrollada que el pueblo lo desea y lo desea de cambiar la estructura de la sociedad para ser guiada por este tipo de estructura más alejada a la clase popular y a la clase media y más activa, que podía promover más rápidamente cambios y reformas.

2. El término de la Segunda Guerra Mundial en Italia es significó una vuelta al orden y a la paz, por supuesto, dejaron vivir el cambio de una Monarquía a una República y con una inestabilidad política bastante violenta. ¿Cómo se ve eso en la sociedad, cómo se refleja la violencia?

— Es que no fue solo después de la guerra, cuando Mussolini es derrotado, a Mussolini lo suenan de una forma muy cruel y muy salvaje y él mismo quedó detenido por las fuerzas aliadas. Cuando vino el primer gobierno italiano, fue un gobierno democristiano de centro. Lo único más largo como el cambio de la Monarquía a la República, pero tampoco fue violento porque se hizo mediante un referéndum, un plebiscito, por lo que la Monarquía y el rey Umberto se fue a un mes de Rey, pero no hubo tanta inquietud social. Lo que pasa es que los rechazos de la guerra resurgieron por mucho tiempo. La división del país entre fascistas y antifascistas fue más larga y más dura, hasta se logró alcanzar bastante rápido como República, la economía bastante fuerte y el orden social fuerte. En Italia nunca podremos, como ni compararla con la política de América Latina, India o África, eso es otra cosa, son países muy desarrollados. El tipo trata de mostrar esa parte más histórica, más aguda que naturalmente impacta más al público. ¿Estaba usted pensando en Roma, ciudad abierta?

Claro y en la obra de bicicletas

— Si finalmente hay paz, pensar, se ve todo, la sensación de haber sido derrotado, de haber perdido la guerra, la sensación de haber seguido un camino equivocado con intención, porque en la Primera Guerra Mundial ganó del lado de los aliados y ganó la guerra. En la Segunda se mató con Alemania y la

XII. Anexo: "ENTREVISTAS"

Entrevista al historiador Julio Retamal:

1. ¿Cuáles fueron las consecuencias de la Primera Guerra Mundial para que surgiera el fascismo en Italia?

"Yo no diría que el fascismo surge como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, diría que surge por una serie de movimientos populistas que se estaban viendo en Europa. Estos movimientos se aceleraron por la caída de los imperios centrales, entonces van a surgir distintos movimientos ideológicos: el fascismo, el comunismo y el nazismo, pero la Primera Guerra Mundial los precipitó solamente, las ideologías venían del siglo anterior, con la idea de un gobierno popular, con un líder popular muy carismático que dirigiera la masa y la idea de cambiar la estructura de la sociedad burguesa general por esta otra estructura más allegada a la masa popular y a la vez, más ágil y más activa, que podría promover más rápidamente cambios y reformas".

2. El término de la Segunda Guerra Mundial en Italia no significó una vuelta al orden y a la paz, por ejemplo, debieron vivir el cambio de una Monarquía a una República y con una inestabilidad política bastante violenta. ¿Cómo se ve eso en la sociedad, cómo se refleja la violencia?

"Es que no fue tanto, después de la guerra cuando Italia es derrotada, a Mussolini lo matan de una forma muy cruel y muy salvaje y el país quedó ocupado por las fuerzas aliadas. Cuando vino el primer gobierno italiano, fue un gobierno demócratacristiano, de centro. Lo único más serio sería el cambio de la Monarquía a la República, pero tampoco fue violento porque se hizo mediante un referéndum, un plebiscito, perdió la Monarquía y el rey Umberto se fue -estuvo un mes de Rey- pero no hubo tanta inquietud social. Lo que pasa es que los recuerdos de la guerra persistieron por mucho tiempo. La división del país entre fascistas y antifascista fue más larga y más dura. Italia se logró afianzar bastante rápido como República, la economía bastante rápido y el orden social también. Había mucha pobreza, pero ni comparada con la pobreza de América Latina, India o África, eso es otra cosa, son países muy desarrollados. El cine trata de mostrar esa parte más neurálgica, más aguda que naturalmente impacta más al público ¿Estaba usted pensando en *Roma, ciudad abierta*?..."

Claro y en *Ladrón de bicicletas*...

"Sí efectivamente hay pobreza, pero es, sobre todo, la sensación de haber sido derrotados, de haber perdido la guerra, la sensación de haber seguido un camino equivocado con Mussolini, porque en la Primera Guerra Italia participó del lado de los aliados y ganó la guerra. En la Segunda se metió con Alemania y la

perdió. Entonces, hay mucho de complejo de culpa, un poco de sentimiento de frustración por haber tomado el camino erróneo”.

3. El fascismo, a diferencia del nazismo, dejó un poco que existiera una cierta vida cultural y su desarrollo, apoyó la industria cinematográfica. A diferencia del nazismo que veía el cine como vehículo propagandístico, en cambio el fascismo no. ¿Existe algo en las ideas fascistas que tengan que ver con desarrollar el arte?

“El fascismo no es una ideología tan totalitaria, porque respeta la monarquía, Mussolini no asume como gobernante, sino que el rey sigue siendo el Jefe de Estado. Respeta a la Iglesia Católica, cosa que en Alemania tampoco pasó, y firma con la Iglesia el tratado de Beltrán que le devuelve al Papa el Estado del Vaticano, claro que muy reducido. Respeta el orden familiar y la familia tradicional, cosa que en Alemania se respetó hasta cierto punto, ya que se hacían experimentos paralelos de familias genéticamente superiores y cosas por el estilo que en Italia no ocurrieron. En Italia no hay un sentimiento racista y, por otro lado, la educación sigue en manos de la Iglesia Católica, el Estado no pretende asumir la función educativa. Es mucho menos fuerte, no hay campos de concentración. Efectivamente Mussolini apoyó el cine, no sé si él fundó el Cinecitta. Él no va a hacer películas de propaganda, hay una cosa subyacente detrás, a pesar de todo, del partido fascista, la idea de que el Duce nunca se equivoca, ése era uno de los lemas: ‘El Duce siempre tiene la razón’. Yo no sé, conozco mal el cine italiano antes de la guerra, sé que cuando ésta terminó, varios actores, actrices y directores fueron juzgados por fascistas. Incluso algunos como Elsa Faglia fueron fusilados. También muchos actores y directores fueron separados de sus trabajos y nunca más pudieron volver a ejercerlo”.

4. Por qué cree que el hombre llega a plasmar la realidad, a hacer películas muy pesimistas, donde se ve la realidad muy cruda. Hay una relación con lo que está pasando, que es importante dejarlo plasmado...

“Bueno claro, yo creo que todo se basa en el sentimiento de frustración de haber perdido la guerra, de haber perdido una oportunidad extraordinaria, de encontrarse ocupada, encontrarse con un gobierno sometido a occidente, las fuerzas de ocupación estaban dirigiendo el país. Encontrarse con una generación completa perdida, las muertes italianas no fueron tal altas, no llegan a compararse con los seis millones de alemanes, los siete millones de polacos, los veinte millones de rusos o los treinta millones de chinos que son cifras astronómicas. No sé, no tengo datos de cuántas personas murieron en Italia, pero el problema es más bien esa otra frustración, el decir: tomamos el camino equivocado por más de veinte años y nos estrellamos contra este murallón y estamos ocupados, hemos perdido nuestra independencia, nuestra capacidad creativa, entonces estamos desconcertados. Pero el desconcierto no fue tan grande, porque, por ejemplo, el

partido comunista era importante, pero no llegó nunca al poder, como en Europa Oriental, por ejemplo”.

5. Con el Plan Marshall ¿Influyó la cultura norteamericana, al existir una dependencia económica, en que también existiera una dependencia cultural?

“Sí, lo que pasa es que, no sé si es el Plan Marshall o la invasión de turistas norteamericanos que comienzan a viajar después de la guerra y la influencia del periodismo, la radio, el cine y de los dramaturgos americanos que estaban muy de moda después de la guerra como Tennessee Williams, etc, que están escribiendo obras de teatro que son representadas en todo el mundo que están reseñas literarias, sacando revistas nuevas, yo no sé si tiene que ver con el Plan Marshall, yo creo que tiene más que ver con una influencia cultural. Estados Unidos aparece como la potencia después de la guerra, el mundo pasa a ser bipolar y Europa se hunde, comienzan a perder todas sus colonias, queda arruinada económicamente, la mitad de Europa se equivocó de camino o una buena parte quedó bajo los comunistas, o sea que hay una sensación en toda Europa de fracaso, incluso en los países que ganaron, tal vez en Inglaterra menos, Francia se rindió ante Alemania y quedó con un odio espantoso, entonces yo creo que la cultura norteamericana se va imponiendo, no sólo por el Plan Marshall, sino porque Europa está tan postrada que no puede dar mucho. Entonces Estados Unidos es el que está adelante sobre todo en el tema del cine, porque hay como un eclipse del cine europeo, no pueden estar haciendo películas cuando están combatiendo sobre el mismo país”.

1. ¿Cuáles son las características del teatro callejero?

“Es necesario aclarar que hay tanto teatros callejeros como tantas personas que lo practican. En mi caso comencé en los años '80 del siglo pasado producto de la necesidad más básica que era tener dinero para poder comer. Entonces, yo era un director empírico, en otros lugares como al televisión, nos cerraban la puerta, ya sea por razones estéticas o de afinidad. Tenía urgencia como primera motivación, de mostrar un oficio y también de encontrar una fuente de dinero. Dadas esas características, mi teatro adquirió un sello de ingenio y de rapidez de guiones, muy simples, de gran inmediatez en la puesta en escena y la resolución de los problemas dramáticos; también había una repetición constante de los temas más importantes para que el que fuera llegando se fuera enterando rápidamente de qué se trata. Guiones cortos, más basados en cuentos que en novelas, mis trabajos no iban más allá de 20 ó 25 minutos.

La palabra poco importaba porque se pierde mucho. Es un teatro de imágenes más que de personajes. La psicología del personaje se transmitía en imágenes alegóricas de situaciones, era un trabajo más de situaciones que de personajes, cuya psicología era conocida por la forma de resolver o de enfrentarse a las situaciones”.

2. ¿Cuál es la relación del teatro callejero con la realidad?

“Trabaja con la realidad, la improvisación es absoluta. El teatro es arte vivo, está ocurriendo en ese minuto frente a los espectadores, a diferencia del cine que es una repetición y que no tienen al presente como elemento en común. En el teatro callejero la realidad se da más que nunca, porque permite que entre la vida con un ruido o algún personaje que grite algo. La realidad incide directamente sobre el presente”.

3. Y qué ocurre con la realidad como temática...

“El teatro es urgencia, en mi caso, surgió durante el gobierno militar. La realidad era un punto de partida y de llegada. Era un teatro de agitación, se hablaba de temas contingentes. Era mediato, por ejemplo, si se acercaba primero de mayo, la obra sería sobre esa fecha, sobre el Día del Trabajador, y así con tantos acontecimientos que ocurrieron como plebiscitos, huelgas, protestas, etcétera. Estaban muy vinculados a las editoriales de los diarios”.

4. ¿Podemos decir que la realidad era uno de sus pilares?

“Sí, sin ella no podría haber existido. La realidad manda la temática social y la de los actores, ya que la producción tenía que ver con la realidad social de cada uno. Las raíces las podemos encontrar en los juglares y trovadores que

daban noticias de pueblo en pueblo. A pesar de la diferencia, siempre ha sido un teatro de agitación, lo que une a cualquier teatro callejero es que es político, habla sobre la realidad y la crítica”.

5. A propósito de los juglares, ellos también fueron responsables de las primeras óperas, ¿Cómo funciona esa “red” que se produce entre las distintas manifestaciones artísticas que comparten las mismas condicionantes históricas?

“Ahora las artes han tomado su especialidad y han desarrollado sus propias grandes líneas estéticas, por ejemplo, el cine funciona separado de las demás. Pero al comienzo los que hacían cine eran actores de teatro, el cine mudo tenía una estética teatral ya que las cámaras sólo tomaban panorámicas. Después se comenzaron a usar planos medios y primeros planos. El teatro es sala y la gente debe ver el gesto natural amplificado. Por eso la especificidad del cine comenzó a no resistirlo, excepto el cine expresionista que es la exageración de la expresión, pero con la distracción humana.

El cine es naturalista, pero cotidiano, el teatro natural necesita salas especiales. Si no tienes salas grandes, es como no estar actuando, pero las colaboraciones siguen existiendo porque las líneas de cualquier expresión siguen siendo las mismas, las leyes estéticas de unidad, homogeneidad, coherencia, verosimilitud siguen para todos y hay colaboración, lo más raro es que las expresiones se juntan y confunden, por las leyes éticas del arte y de la estética”.

6. Pero esa diferencia, ¿Cuándo ocurrió?

“Yo diría que fue en los años '50 ó '60 del siglo pasado, el teatro y la danza fueron las que se desarrollaron más tempranamente”.

7. ¿Cómo actúa el cine al representar la realidad?

“El cine es real por sí mismo. En el cine si digo que es bonito Londres, debe estar, pero en el teatro, al decir lo mismo, puede no estar. El cine no acepta locaciones ni sentimientos abstractos. El cine es documental, aunque sea ficticio, los trajes, etcétera. En el teatro hay una convención que se establece. Que el cine sea realista en su esencia es su ‘problema’, implica costos”.

8. ¿Qué ocurre con el cine “pobre”?

“Como consecuencia también de los costos, hay un tema del verismo, porque habían actores teatrales distintos a la escuela de actores de cine. Los actores teatrales eran muy “actuados” entonces, se usaba a gente de la calle común y corriente, que no iba a tener el problema de los actores teatrales, además, no había dinero para más tomas, había un entorno económico y una obsesión de lograr en el cine la verdad documental y naturalista”.

9. ¿Cómo absorbió el cine ese deseo de verdad?

“Después el cine se sofisticó demasiado, la técnica comenzó a comérselo todo. Los mundos ficticios fueron demasiados idílicos, se apartaron de mezclar actores verdaderos y los que no lo eran, incluso, se codificaron los extras.

Ahora hay una forma de hacer cine y varias de hacer teatro, al cine ha llegado gente que sólo quiere hacer dinero, lo que es responsabilidad de los medios. El neorrealismo era arte. También se dejó de hacer cine de autor, comenzó a ser cine de empresas con varias productoras. No se puede entender que ahora una película tenga un equipo de guionistas”.

1. ¿Existe una influencia del neorrealismo italiano en el cine chileno?

"Lo que siempre pasa aquí es que los movimientos, las nuevas olas, las movidas culturales y las visiones de mundo tardan en llegar. Antes en el cine, tardaban mucho más en llegar que lo que pueden tardar ahora, probablemente de aquí a un año a algún chileno se le va a ocurrir hacer el *Proyecto de la bruja de Blair*, algo totalmente impensable hace 30 o 40 años atrás.

Yo creo que la influencia del neorrealismo italiano verdaderamente llega cuando el país y la sociedad empieza a vivir ciertas nutrientes ideológicas y culturales, que son las que dan la base al propio neorrealismo. En ese sentido, en Chile a fines de los '60 y comienzos de los '70, al amparo de un gobierno demócratacristiano que llega con la 'Revolución en Libertad' y en una época que se abre con la Unidad Popular y un cine que empieza a ser apoyado por el Estado, que desprecia lo que se había hecho en los años '40 y '50 con películas de entretenimiento, vulgar y solamente como espectáculo casi de ferias, pero sin posibilidades de influir en la vida de los hombres, ni de las personas; yo creo que es en ese momento cuando el neorrealismo tiene sentido.

De hecho para Chile es neorrealismo, cuando alguien como Aldo Francia hace *Valparaíso, mi amor*, más de una carta llegó al Mercurio de Valparaíso diciendo que por qué se mostraba un Valparaíso tan feo y andrajoso y no se mostraban las bellezas de Viña del Mar, como el Casino o la Avenida Perú. Pero de una alguna forma esa es la nueva realidad que se incorpora al cine, una realidad que antes no se exhibía ni se mostraba, no sólo por una cuestión ideológica, sino por una cosa de interés, ya que no se pensaba que el cine podría ser un vehículo de transformación, cuando eso se empieza a pensar y en el país se dan las condiciones culturales y económicas para que eso suceda, yo creo que en ese momento el neorrealismo tiene sentido y el nombre de Aldo Francia es básico. Aldo Francia es médico de gente pobre, pediatra, trabaja en Valparaíso, es cristiano, participa del movimiento 'Cristianos por el Socialismo' que se desarrolla en esa zona es de izquierda y está preocupado de los problemas del pueblo, son todos los componentes de alguien que podría ser el que va a leer esta nueva realidad, que va a poner en la pantalla a otros rostros, a otras personas y a otros nombres. Además yo creo que el neorrealismo tiene el elemento de cariño hacia la gente, no es sólo la solución a los problemas.

Cuando Aldo Francia comienza a desarrollar los cine-clubs en los años '60, pone un aviso en el Mercurio de Valparaíso, pidiéndole a la gente que tiene una cámara que vaya, para realizar el primer cine-club en Chile, en ese aviso también pone que no sean personas que se dediquen a filmar a sus familias y a sus mascotas, cosa que no tiene interés para nadie, en el fondo estaba diciendo que vengan con la cámara y que la cámara sea una estilográfica, que sea como un pincel para mostrar otro tipo de realidades.

Aldo Francia es clave, sobre todo, por el cariño que tiene hacia los personajes de esa película, no sólo a los personajes de la gente pobre, sino también al fotógrafo y al periodista miserable.

Después Aldo Francia hace *Ya no basta con rezar* donde hay un cura incorporado, porque papel de los sacerdotes es algo básico en el neorrealismo, siempre está hondeando y flameando alrededor de esos mundos.

Patricio Kaulen también es fundamental en *Largo viaje* y todos ellos sí son, desde luego, documentalistas, son personas cristianas, políticamente de centro - izquierda, no son personas que profesen el marxismo-leninismo, ellos estructuran la realidad de tal manera que dan un mensaje que ya tenían preconcebido en su cabeza, mostrar una realidad nueva que no se había mostrado en el país. En ese sentido yo creo que sí el neorrealismo tiene cierta importancia, pero es un período muy corto, también hay otras influencias de un cine más joven como el de Raúl Ruiz con *Palomita blanca*, que ya no tienen como referencia al neorrealismo, sino que al contrario, es un referente pasado de moda, el referente de esos realizadores era básicamente un cine militante, el realismo socialista, el cine cubano y el cine que quería conquistar las conductas de las masas con una carga ideológica estructurada detrás, pero no tenía esa sensación como más primera, de inocencia inicial del neorrealismo, no hay un *Umberto D*".

... y el cine de Cristián Sánchez.

"Ahh! puede ser, pero yo creo que el cine de Sánchez tiene más que ver con sacar ciertos personajes urbanos y a esos personajes darle una cierta mitología, una ética, pero a mi no me parece que Sánchez tenga tanta fuerza en el neorrealismo, quizás es un dato pensando en Rossellini, pero yo creo que tiene que ver más en otros cineastas, Cristián Sánchez es más inclasificable, puede que tenga elementos neorrealistas, pero no en la última película, que trata sobre mapuches en la guerra. Puede que lo tenga en una cosa de recursos, en el uso del blanco y negro o por ocupar al acomodador de Normandíe, al señor Quintana, como el protagonista de sus películas, puede ser porque saca a personas que no tienen demasiada experiencia como actores. Podría ser, puede ser Cristián Sánchez, pero el ya no participa de un movimiento, no pertenece a una generación, es alguien que se podría estudiar como 'intravenosamente'. Así uno podría sentir que sigue aún el neorrealismo, ya que por su soledad, por la falta de recurso y por la forma de enfrentarse al mundo, puede tener alguno de esos elementos, pero es más como un registro, no es una cuestión incorporada sensorialmente. Pero está bien de lo de Cristián Sánchez, porque se puede ver el neorrealismo continuado hasta ahora".

2. ¿Qué es lo que se entiende por "cine de autor"?

"El director de la película es el dueño del material que se está filmando, más allá de los actores y más allá de la historia, es el acento que pone el director en cómo lo filma, en cuánto se demora en tal toma y en cómo lo va montando, lo

que va marcando el sentido de las cosas. El problema que tiene el cine de autor, que también se da en Chile, es que precisamente hay alguien que quiere decir: 'Yo dirigí la película'. La gente cuando no tiene empatía con una cierta película, es precisamente cuando se nota mucho que el director quiere decir: 'Yo dirigí la película', nadie se preocupa en una película exitosa como es *El chacotero sentimental*, que hay un cine de autor detrás porque quizás lo hay, a lo mejor Galaz tiene una mirada personal detrás de sus realizaciones. Probablemente el cine de autor es eso, algo que se quiere notar más de la cuenta, quiere notar su visión de mundo permanente, yo creo que eso está bien, todos los directores lo hacen, pero lo importante es que eso se note a través de la historia que se está contando, no a través de la divagación".

3. El concepto de "cine de autor" nace en Francia con la Nouvelle Vague, pero ¿usted cree que eso ya se daba antes con el neorrealismo?

"Por supuesto, lo que pasa es que los franceses le ponen nombre a las cosas y se lo ponen para enfrentarse a Hollywood y también por eso calza, también porque hay un revista detrás 'Les Cahiers du Cinema' y calza porque hay una generación de realizadores geniales como Chabrol, Truffaut y Godard, calza porque era el momento exacto, porque efectivamente había autores con una visión de mundo particular, quizás en otro momento el cine de autor no hubiera conseguido nada porque no hay autores, no hay nadie que esté funcionando con una visión de mundo propia".

4. Lo que nosotros planteamos es que con el neorrealismo esta visión de mundo, por primera vez, se da de manera cohesionada. Es cierto que Einsenstein también hacía cine de autor, pero con el neorrealismo se hacían Congresos donde se establecían los postulados, etc.

"Eso es importante, porque para que el 'cine de autor' se dé deben haber varias personas que respiren por la misma herida, que vivan experiencias similares, que sean coterráneos y contemporáneos, porque sin eso no se da. Eso es verdad, hay momentos históricos justos y precisos para las cosas, ése era un momento de la postguerra, eran personas que ya habían hecho cosas en el cine, un poco en contra de sus propios intereses y que de alguna forma rechazan el cine anterior, eso es muy importante porque en la Nouvelle Vague también pasa, hay un rechazo del cine académico francés anterior, diciendo: 'Esto no es cine'. El neorrealismo también surge así, rechazando lo antiguo, el cine de los teléfonos blancos, de la novela rosa. Es importante el punto de rechazo, acá mismo con *Valparaiso mi amor* o con *Largo viaje*, personas que dicen rechazamos lo anterior, éste es el nuevo cine. Tener algo antiguo que rechazar, que también está cohesionado, no es una cosa vaga, es una manera de hacer cine. Y, sobre todo, creerse fundacionales, creer verdaderamente que de aquí en adelante se fundan las nuevas bases de lo que va a ser el nuevo cine".

5. Volviendo a la influencia del neorrealismo en el cine chileno ¿existe alguna en la película *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin?

“Yo siento que no hay mucho, es un alegato muy duro contra la pena de muerte, hay carabineros, hay jueces y hay curas, pero no me parece no sabría decirte bien, no la siento neorrealista, no creo que quiera hacer una denuncia, yo no creo que Littin sea neorrealista, es mucho más Cristián Sánchez o Aldo Francia. Para mí el nombre neorrealista tiene algo sagrado, es un rito, que incluso tiene que ver con la fe, con una cosa cristiana profunda, por eso no creo que cualquiera pueda tener la calidad de neorrealista, así como la concibieron los italianos. No cualquiera puede ser calificado así”.

1. López Barja, Juan José. *Los cineastas chilenos* (1979). Editorial del Cine. Santiago. Editorial Lusa S.A.
2. Góngora, María. *Chileno* (1980). La Jirafa. 1979. Santiago. Editorial Universitaria.
3. Góngora, Juan Luis. (1972). *Problemas del cine chileno*. Editorial Fomento Editorial.
4. Góngora, Juan Luis. (1972). *Historia del cine chileno*. Editorial Lusa.
5. *Informe de Cineasta*. En: *Estudio a Osvaldo Larraín*. *Francia*, N° 1, 1953, págs. 33-42.
6. *Historia del cine* (1980). *América Latina*, N° 1, 1980. México. Editorial Financiera.
7. López Barja, Juan José. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
8. López Barja, Juan José. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
9. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
10. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
11. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
12. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
13. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
14. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
15. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
16. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
17. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
18. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
19. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
20. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
21. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
22. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
23. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
24. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
25. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.
26. *Historia del cine chileno* (1979). Editorial Lusa.

XIII. BIBLIOGRAFÍA

1. Agel Henry (1957). Vittorio De Sica. Buenos Aires: Editorial Losagne.
2. Améde Ayfre. Neorrealismo y Fenomenología. *Les Cahiers du Cinema*, N°17, págs. 40 - 41.
3. Bazin André (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp S.A.
4. Blair Walter, Horn Berger Theodore, Stuart Randall (1964). Breve historia de la literatura norteamericana. México: Editorial Pax.
5. Briceño Víctor. Roberto Rossellini: La cámara en función poética. *Enfoque*, N°10, págs. 3 - 4.
6. Caro Pio (1955). Neorrealismo cinematográfico italiano. México: Editorial Alameda.
7. Clotas Salvador, Guarner José Luis, Jordá Joaquín (1969). Enciclopedia ilustrada del cine. Barcelona: Editorial Labor S.A.
8. Godoy Urzúa Hernán (1988). La cultura chilena. Santiago: Editorial Universitaria.
9. Guarner José Luis (1972). Roberto Rossellini. Barcelona: Editorial Fundamentos.
10. Gubern Roman (1971). Historia del cine. Barcelona: Editorial Lumen.
11. Johnson Constanza. Entrevista a Cristián Sánchez. *Enfoque*, N° 1, 1983, págs. 33 - 42.
12. Kiernan Robert S. (1985). American writting since 1945 a critical survey. México: Editorial Edamex.
13. López Gandía José Luis, Pedraza Pilar (1993). Federico Fellini. Madrid: Cátedra Ediciones.
14. López Navarro Julio (1994). Películas Chilenas. Chile: Editorial La Noria.
15. Mera Meiggs David. Pasolini y Visconti: Muertes paralelas. *Enfoque*, N°7, págs. 5 - 7.
16. Montero Díaz Sergio (1932). Política de futuridad en el fascismo. www.filosofía.org/his/h1932al.htm, 5/11/2000.
17. Mouesca Jacqueline (1997). El cine en Chile. Santiago: Editorial Planeta.
18. Mouesca Jacqueline (1988). Plano secuencia de la memoria de Chile: 25 años de cine chileno. Madrid: Ediciones del Litoral.
19. Pardo José, Schettini José A., Rizzoli Andrea (1974). Historia Universal, tomo IV. Buenos Aires: Norildis Editores.
20. Passek Jean Lup (1991). Diccionario del cine. Madrid: Ediciones Dialp S.A.
21. Poulantzas Nicos (1971). Fascismo y dictadura. Siglo XXI Editores.
22. Prado Juan Manuel (1982). Colección los Premios Nobel, tomo IV. Barcelona: Ediciones Orbi.
23. Romaguera i Ramio Joaquín (1985). Textos y manifiestos del cine. Homero Alsina Thevent Editores, Cátedra S.A.
24. Rondi Gian Luigi (1983). El cine de los grandes maestros. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
25. Sadoul George (1980). Historia del cine mundial. México: Siglo XXI Editores.
26. Servadio Gaia (1982). Luchino Visconti. Barcelona: Ediciones Ultramar.

XIV. FILMOGRAFÍA

Películas neorrealistas:

1. Rossellini, Roberto; Roma, ciudad abierta (1956); Alemania, año cero (1947), Paisá (1946), Viaje a Italia (1954), El general de la Rovere (1959).
2. Visconti, Luchino; Obsesión (1942), La Tierra tiembla (1948), Senso (1954), Rocco y sus Hermanos (1960).
3. De Sica, Vittorio; Lustrabotas (1946), Ladrón de bicicletas (1948), Milagro en Milán (1951), Umberto D (1952).
4. Fellini, Federico; La calle (1954), Los inútiles (1953), Almas sin conciencia (1955).
5. De Santis, Giuseppe; Arroz amargo (1949).
6. Blasetti, Alessandro; Cuatro pasos en las nubes (1943).
7. Catellani, Renato; Dos centavos de esperanza (1952).
8. Lattuada, Alberto; El abrigo (1952).
9. Lizzani, Carlo; Crónica de los pobres amantes (1954).

Películas de la Nueva Ola francesa:

1. Chabrol, Claude; Una doble vida (1959).
2. Trauffot, Francois; Los 400 golpes (1959).
3. Godard, Jean Luc; Sin aliento (1959).
4. Rohmer, Eric; La coleccionista (1963).
5. Alain, Resnais; Hiroshima mi amor (1959).

Películas extranjeras:

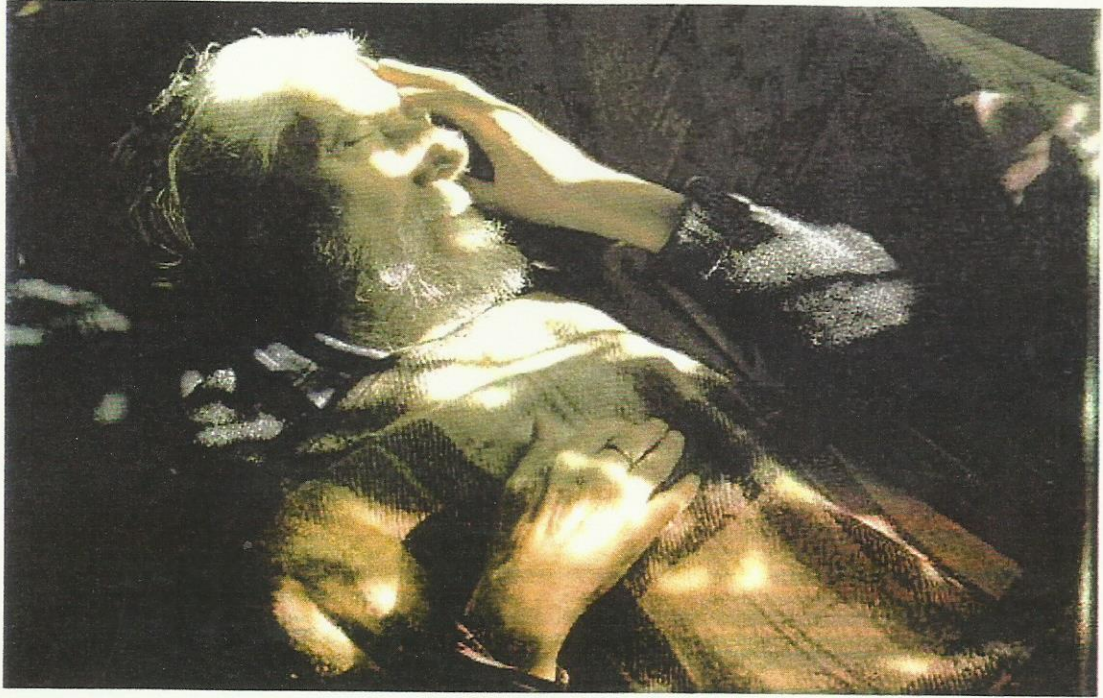
1. García Berlanga, Luis; Bienvenido Mr. Marshall (1952).
2. Alazraki, Benito; Raíces (1954).
3. Kurosawa, Akira; Rashomon (1950).
4. Rocha, Glauber; Dios y el diablo en la tierra del sol (1964).
5. Pereira dos Santos, Nelson; Vidas Secas (1963).

Películas chilenas:

1. Littin, Miguel; El Chacal de Nahueltoro (1969).
2. Francia, Aldo; Valparaíso mi amor (1969), Ya no basta con rezar (1972).
3. Kaulen, Patricio; Un largo viaje (1967).
4. Ruiz, Raúl; Tres tristes tigres (1968).
5. Sánchez, Cristián; Vías paralelas (1975), El zapato chino (1976 - 1979), Los deseos concebidos (1982), El cumplimiento del deseo (1985 - 1993).

Películas del realismo poético francés:

1. Carné, Marcel; Drôle de drame (1937), El muelle de las brumas (1938).
2. Renoir, Jean; La regla del juego (1939), La gran ilusión (1937).



Revista Paula, julio de 1999.