

El neorrealismo en el cine italiano y español

FRANCESCO MASALA-MARTÍNEZ, FLORIDA GULF COAST UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Entre 1940 y 1945, Italia tuvo que pasar por un periodo violento e incierto, debido a la voluntad del entonces *duce* Benito Mussolini de crear una alianza con la Alemania nacionalsocialista de Adolf Hitler. El resultado conllevó a una de las guerras más sangrientas del mundo. En tan solo tres años, Mussolini ya había participado en centenas de ataques incluyendo países como Francia, Grecia, Yugoslavia, Creta, pero también Etiopía, Somalia y Eritrea. A pesar de sus intenciones de crecer territorialmente y mantener buenas relaciones con Alemania, el dictador italiano nunca supo mantener los ritmos (ni las victorias) del estado aliado. Muchos soldados, así como civiles, perdieron sus vidas y la confianza en el *duce* empezó a disiparse hasta el punto en que, el 25 de julio de 1943, el Gran Consejo del Fascismo decidió limitar el poder del dictador pasando el control de las fuerzas armadas al rey Víctor Manuel III. Desde esa fecha hasta finales de la guerra, Italia vio cómo se sucedían más tragedias dentro del país debido a conflictos internos entre fuerzas opuestas: los filo-fascistas querían mantener una alianza con la todavía poderosa Alemania mientras que los aliados deseaban librar al país de esa influencia tan devastadora que estaba derrotando al país.

A pesar de la diversidad gubernamental vigente en España, este país también tuvo que cruzar un periodo similarmente sangriento debido a la ascensión del dictador Francisco Franco, el cual tomó el cargo en 1936 al empezar una larga Guerra Civil que vio perder más de 500.000 españoles, entre estos 150.000 civiles (Laursen). Para finales de la Guerra Civil y unos pocos meses antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, Franco se convirtió en jefe del Estado. Sin embargo, su golpe de estado y sucesiva elección llegaron en perjuicio de los españoles: el país se había quebrado, la economía había fracasado y los efectos de la Guerra habían portado pobreza y mucha inseguridad en todo el país.

De esta manera, tanto los italianos como los españoles sintieron la necesidad de relatar lo que se estaba viviendo en el país. En el arte, este efecto se percibe, por ejemplo, en obras de artistas como Pablo Picasso, quien pintó un enorme *Guernica* para la Exposición Internacional en protesta por las atrocidades de la Guerra Civil. Su colega Joan Miró también contribuyó con un mural de más de cinco metros de

altura llamado *El segador*, en el que recalcaba la imagen del campesino catalán como símbolo de fuerza, resistencia e independencia. A nivel literario, escritores como Antonio Machado o Georges Bernanos dieron a luz unas obras que criticaban ásperamente las acciones franquistas. Por un lado, Machado nunca aceptó la manera en que su amigo y colega Federico García Lorca fue brutalmente asesinado al empezar la guerra y lo dio a conocer con la elegía *El crimen fue en Granada*; por otro, Bernanos, a pesar de su ideología conservadora, no pudo aceptar la violencia que el franquismo estaba causando. Escribió varios artículos que recogió en el libro *Los grandes cementerios bajo la luna* y que no se distribuyó en España hasta 1986. Asimismo, en el cine, varios directores se unieron para contar lo que estaba sucediendo en sus países, tanto en España como en Italia. El objetivo era enseñar al mundo entero las pobres condiciones en que se vivía en el sur de Europa sin utilizar filtros ni atenuaciones. Fue así como se dio comienzo a una breve, pero intensa corriente cinematográfica: el neorrealismo.

El neorrealismo cinematográfico en Italia

Con la caída del régimen de Mussolini, la industria cinematográfica italiana perdió su centro organizativo. Como en Alemania, también en Italia las fuerzas militares aliadas cooperaron con las sociedades americanas para asegurar a los Estados Unidos el dominio del mercado y muchas casas de producción tuvieron que replantear unos cambios. Las sociedades internas luchaban para sobrevivir y el cine neorrealista se impuso como una fuerza de renovación cultural y social.

Nacido y desarrollado en Italia durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, este género se puede considerar sólo como un movimiento cultural. Gracias a su ruptura con los cánones estándares que hasta ese momento se habían instaurado en el país, el neorrealismo provocó reflejos muy importantes en el cine contemporáneo, sobre todo entre 1943 y 1955. En el ámbito cinematográfico, los mayores exponentes de la corriente fueron los directores Federico Fellini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni, Giuseppe de Santis, Pietro Germi y, más tarde, se destacaron también Francesco Maselli y Carlo Lizzani. Después de la liberación del 25 de abril de 1945 y la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, todos los italianos de todas las clases sociales querían romper con el pasado. Los partidos formaron un gobierno de coalición con la intención de fundar el renacimiento bajo ideas más liberales y socialistas y los directores de cine empezaron lo que se convirtió en “la primavera italiana”.

Las ideas y objetivos del movimiento implicaban una renovación general en sentido democrático de la sociedad italiana que incluía también la cultura y las experiencias personales de los artistas mismos. Los elementos más importantes que caracterizaban el neorrealismo eran el abandono de la estructura narrativa novelesca que en el cine implicaba un montaje alternado, con otros rasgos distintivos como la toma en lugares externos, la presencia de actores no obligatoriamente profesionales y la representación de la realidad política y social del país en un momento de grandes cambios y renovaciones. En efecto, se trataba de una realidad inestable, mirada con ojo crítico, cuyas situaciones, ocultadas por la comunicación oficial y dominante, debían ser desveladas. De allí surgió el realismo de ambientación, en el que se evitaba el uso de los estudios cinematográficos favoreciendo lugares al aire libre para poder expresar aún mejor la idea de “pureza histórica”.

Se adoptó un estilo tipo documental, un realismo cinematográfico que copiaba los documentales soviéticos, pero que seguía utilizando comedias de enredo que comprometían al público. Se añadió una narración de historias inspiradas en la vida cotidiana y hechos de crónica, analizando una ambientación social mirada con un espíritu de denuncia social y también con una grande moralidad, centrándose en la infancia o el mundo laboral, en particular. Fue muy importante también el Centro de Cinematografía de Roma, una institución requerida por el régimen desde la cual salieron muchos nombres e ideas como la revista *Cinema* (1936) *Bianco e nero* (1937), así como los críticos Luigi Chiarini y Umberto Barbaro que cubrieron un rol importante durante esos años. Estos elementos mencionados describen lo que era el neorrealismo y cómo se representaba. Así como mencionado por Faldini y Fofi, el montador Mario Sarandrei utilizó por primera vez el término ‘neorrealismo’ en 1943 refiriéndose a la película *Obsesión* de Visconti. El mismo escribió una carta al director diciéndole: “No sé cómo podría definir este tipo de cine si no con el apelativo de neorrealístico (56).”

El neorrealismo surgió debido al contraste con muchas de las películas de los años anteriores: el cine italiano, efectivamente, se hizo célebre en toda Europa por sus maravillosas escenografías. Sin embargo, durante los años de la guerra, los estudios cinematográficos de Cinecittà –unos de los más grandes en el país en aquella época— sufrieron graves daños y resultaba imposible rodar películas de buen nivel. Los bellos paisajes italianos que por mucho tiempo hicieron de telón de fondo en muchas películas ya no existían, sobre todo en ciudades como Roma, Nápoles, Milán, Turín, Génova y Palermo que sufrieron ataques devastadores principalmente por bombardeos aéreos (Baldoli 35). Para poder seguir manteniendo una buena calidad

y, sobre todo, poder extrapolar la realidad lo más fielmente posible, los cineastas decidieron realizar sus grabaciones en las calles y en el campo. Después de varios años de doblaje de películas extranjeras en italiano (requeridas por el gobierno mussoliniano), la capacidad de sincronización del sonido había llegado a un nivel extremadamente alto y se podían rodar escenas en ambientes externos para luego grabar los diálogos en el estudio.

A nivel de contenido, las películas neorrealistas empezaron a realizar un examen crítico de la historia más reciente. Los directores querían proponer historias contemporáneas con una perspectiva desde el pueblo –o la clase obrera, en general— para enseñar cómo se estaban enfrentando determinadas situaciones después de la guerra. Entre estas, se analizaron los problemas sociales contemporáneos, tales como la división de las sociedades en facciones opuestas, la inflación y el desempleo en aumento hasta crear una situación de inestabilidad entre los ciudadanos.

En 1948, la “primavera italiana” se concluyó con la derrota de los partidos liberales y de izquierda durante las elecciones. Italia se estaba ocupando de la reconstrucción del país, la renta nacional estaba superando los niveles anteriores a la guerra y el país se estaba moviendo rápidamente hacia una economía europea más moderna. Al mismo tiempo, la industria cinematográfica empezó a estrenar películas en las que se expresaba la realidad de manera evidente y fiel la cual correspondía al retrato de un país desolado y, sobre todo, pobre. Obviamente, la reacción por parte del gobierno fue muy negativa. Los políticos, especialmente aquellos recién elegidos, exigían que se enseñaran imágenes más positivas, mostrando cómo el país en realidad estaba progresando, acercándose a la democracia y la prosperidad; la izquierda no estaba de acuerdo por el pesimismo y la falta de una declaración explícita de fe política; la iglesia católica, la cual todavía mantenía mucho poder dentro del país, tomó medidas más drásticas, censurando muchas películas por su anticlericalismo y por la manera de describir la vida y los hábitos de la clase obrera (Brunetta 7). De esta manera, pocas obras neorrealistas fueron populares; eso debido también al breve periodo en el que tuvo lugar. Los espectadores preferían ver las típicas películas americanas de moda en esa época alejándose asimismo de los recuerdos trágicos causados por la guerra.

El entonces secretario de estado Giulio Andreotti fue el que encontró la manera de reducir la avanzada de películas americanas evitando así también los excesos del neorrealismo: la “ley Andreotti” impuso límites de importaciones, pero organizó también préstamos para las casas de producción. Sin embargo, para conseguir un

préstamo, una comisión estatal tenía que aprobar el guion, y las películas que no trataban temas políticos recibían sumas más altas. Además, si se presumía que un guion pudiera “difamar” el país, la comisión tenía el poder de censurar y prohibir su exportación.

Con el pasar de los años y la llegada de las censuras empezaron a rodarse películas relacionadas con temas más “puros”, sobre todo entre 1944 y 1948. Algunos autores encontraron ambientaciones neorrealistas rodando temas como el melodrama e historias de amor tradicional en regiones que pudieran ofrecer un trato pintoresco. Otros intentaron centrarse más en la fantasía alegórica o los espectáculos históricos. Apareció también el así llamado “neorrealismo rosa”, un cine que utilizaba personajes de la clase obrera en la comedia popular (véase películas como *È primavera* o *Due soldi di speranza* ambas de Renato Castellani). Gracias a estas películas, se podía ver la historia en documentos que, puestos en un contexto más amplio, definían didácticamente una “historia de Italia” a través del cine. El neorrealismo expresaba la evolución social del país hasta su disolución como tendencia. Las películas de Rossellini y de sus precursores se pueden considerar, en absoluto, unas de las mayores piedras miliarenses las cuales reflejan también un importante lenguaje cinematográfico que supera una “simple” documentación. El neorrealismo abarcaba la estética y la historia, la comunicación y las vicisitudes sociales. Nació como experiencia provincial en el ámbito del régimen fascista donde se podía mantener una actitud más crítica, y luego estalló en los años cuarenta de manera autónoma gracias a la originalidad de directores y guionistas, cuyos objetivos eran los de enseñar la vida real, sin seguir las modas ni las convenciones del momento.

Como mencionado anteriormente, *Obsesión* fue considerado unánimemente uno de los puntos de referencia del neorrealismo cinematográfico. Las selecciones formales, la fotografía, la ambientación, el drama representado corresponden a una ruptura exacta con el cine precedente porque ese género no hacía referencia a la escuela en sí, sino a una condición común de jóvenes y adultos que buscaban vías de renovación y ruptura con respeto a la tradición. No se trata de un contenido de clara problemática social; sin embargo, los personajes no burgueses experimentan un drama y una tragedia con sentimientos vividos en una complejidad que nunca se había atribuido a estos ambientes. La cámara graba tanto los ambientes como las atmósferas no solamente literarias (y, por eso, de ficción) sino también las problemáticas sociales para poner en evidencia lo que todos veían, pero nadie se atrevía a discutir. A pesar de que el director Visconti tuvo varios problemas en rodar la película debido a la censura y las limitaciones sobre todo financieras (estuvo

también en la cárcel por defender sus ideologías), en la cinta no aparecen mensajes populistas o ideológicos, la cámara sigue solamente los dos personajes describiendo una complejidad de relaciones humanas presentadas de manera crítica y un deseo de libertad que aparece en toda la película.

La verdadera intención de Visconti fue la de transmitir un profundo sentido de insatisfacción femenina causado por el machismo de Giuseppe, esposo de Giovanna. La joven se da cuenta de que su situación se ha hecho insostenible sobre todo en el momento en que encuentra una posibilidad de fuga gracias a Gino, un vagabundo que vaga por el país en busca de trabajo. Cuando se cumple el homicidio de Giuseppe por mano de Gino, el episodio debe ser analizado bajo un específico punto de vista. No se trata del cumplimiento de un proyecto de dos enamorados sin posibilidad de estar juntos, sino del rescate de una mujer esclava de su hombre incapaz de apreciarla y respetarla. Por este motivo, Giovanna no acepta inicialmente la fuga con Gino, sino que lo utiliza como chivo expiatorio para librarse de su marido presionándolo insistentemente para organizar un plan y matar a Giuseppe. Cuando el deseo de la joven se cumple, Giovanna recibe el seguro de su marido lo cual le asegura una estabilidad económica que solamente pocos privilegiados podían mantener en esa época y que no se la podría haber dado una persona como Gino debido a su origen social. El joven vagabundo huye de la ciudad abandonando a su amante, todavía inconsciente de estar embarazada de Gino.

Otro ejemplo eficaz y exitoso de neorrealismo cinematográfico italiano corresponde a la película *Roma, ciudad abierta* de 1945, la cual supo conjugar política, reflexión histórica y capacidades artísticas, todo en una misma película. La obra del director Roberto Rossellini plantea presentar al público todos los típicos personajes italianos de la época enseñando una posición rígida a través de ellos. A diferencia de *Obsesión*, en esta película aparecen muchos más personajes y cada uno juega un papel importante: Marina, bailarina de un club, representa a las víctimas del materialismo estéril del fascismo, la cual, sin muchas vacilaciones, traiciona a su amante Manfredi para recibir a cambio unos gramos de droga sin saber que su enamorado va a morir por su culpa; los condóminos del palacio en el que viven los protagonistas Pina y Francesco representan el pueblo, o bien, los partisanos, que se mueven en defensa de la libertad nacional; Pina representa la desesperación, el rechazo de la guerra y la esperanza, todo al mismo tiempo; Marcello, hijo de Pina, se presenta como símbolo de las raíces del nuevo estado italiano libre. No menos importantes son las representaciones de los fascistas y Rossellini los describe de manera contrastiva, enfocándose en los lugares en los que viven, en su ropa y sus conversaciones. Se representan como ejemplos absurdos y grotescos de un dominio férreo e inhumano

en Italia. Sin embargo, *Roma, ciudad abierta* encarna elementos de renovación, no solamente estilística, sino también ideológica, que recuperan aquella parte de Iglesia que se impuso como fuerza contraria al régimen durante la guerra (como se nota al final de la película con el fusilamiento de don Pietro) y exalta también la imagen y el compromiso de los combatientes como en el caso de los niños del barrio quienes utilizan sus escasos medios —principalmente piedras y bastones— para rebelarse en contra de los alemanes.

Rossellini tuvo la habilidad de romper con la tradición cultural precedente y dio un arranque fundamental para el futuro del cine y los guiones de las producciones italianas. Aparecen varios momentos de tensión que se alternan con brevísimos momentos de distensión (el cura y el anciano enfermo durante la redada) y ponen en evidencia unos rasgos positivamente italianos, a veces irónicos, que permiten sonreír también en las situaciones más trágicas. Además, se puede notar una impetuosa fuerza de la Resistencia sobre todo en las palabras del preocupado oficial nazi, quien, en un momento de embriaguez, afirma con miedo y rabia: “Hemos cubierto toda Europa con cuerpos y desde sus tumbas saldrá un odio inapagable. ¡Odio! ¡Odio por todos lados! Ese odio nos devorará. No hay esperanza. Moriremos sin la mínima esperanza. Sin esperanza” (01:29:34-01:29:50).

La película contribuyó indudablemente al relanzamiento del país italiano al extranjero, descrito en su trabajo por su lucha contra el fascismo y al que le reconocieron unas ganas de libertad antiautoritaria que por mucho tiempo había sido suprimida. El estreno de la película ocurrió el 26 de septiembre de 1945, pero, inicialmente, la película no obtuvo el éxito esperado por su exceso de populismo y exaltación melodramática.

El Neorrealismo cinematográfico en España

Como consecuencia del trabajo tan influyente que los cineastas italianos estaban llevando a cabo, España se dejó influenciar rápidamente por el neorrealismo y sus principios. En efecto, ningún país habría podido parecer menos receptivo a los impulsos del movimiento. En 1939, Francisco Franco acababa de ganar la guerra civil e instauró una rígida dictadura fascista que permaneció por varias décadas. Después de la Segunda Guerra Mundial, España se reinstauró gradualmente en la comunidad internacional quedándose, sin embargo, como nación a régimen autoritario hasta la mitad de los años setenta. Un ministerio estatal controlaba la industria cinematográfica y tenía el deber de censurar los guiones antes de

cualquier rodaje, imponiendo el doblaje de todas las películas en el idioma oficial: el castellano. Además, se creó también un monopolio estatal sobre los cineperiódicos y documentales. El régimen exigía películas nacionalistas (o bien, chovinistas), que reflejaran todo lo bueno y la riqueza del país, aunque fuera de manera hipócrita e irreal. El resultado llevó a la creación de una serie de dramas sobre la guerra civil (“cine de cruzada”), sagas históricas, películas religiosas y adaptaciones literarias. A este propósito, es importante mencionar, por ejemplo, el *Don Quixote de la Mancha* de Rafael Gil que se estrenó en 1947. Lo interesante de esta película se representa a través del protagonista que corresponde a una clara representación del héroe idealista de Cervantes con Francisco Franco. A un nivel menos prestigioso, la industria producía músicas populares, comedias y películas sobre las corridas. La cinematografía disponía además de estructuras para acoger coproducciones o producciones extranjeras. Sin embargo, durante los primeros años cincuenta, las dificultades empezaron a ser más evidentes. CIFESA (Compañía Industrial de Film Español), la casa de producción más grande de los años cuarenta, invirtió demasiado dinero en proyectos ambiciosos y fracasó: la consecuencia fue la aparición de películas a bajo costo, como, por ejemplo, *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951) que afrontaba problemas sociales, exactamente como se solía hacer también en Italia. Una de las más evidentes similitudes era la grabación, la cual ocurría en lugares reales, al aire libre, y con actores no profesionales.

Parte como consecuencia del movimiento neorrealista italiano, parte como oposición al tipo de cine con tendencias apologéticas hacia la raza, la patria, el caudillaje o la tradición familiar, religiosa o moral que se hacía en España, a principio de los años cincuenta, los jóvenes cineastas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) empezaron a trabajar para crear un cine crítico que hablara de los problemas reales, aspirando a describir la sociedad española del momento. La escuela IIEC fue fundada en 1947 y los estudiantes tenían la posibilidad de ver películas extranjeras prohibidas al público. En 1951, durante la semana dedicada al cine italiano, en la escuela se proyectaron varias películas neorrealistas italianas, entre estas, se presentaron *Ladrón de bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951), *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Crónica de un amor* (1950). Pocos años después, animados por la coherencia y el apoyo del país vecino, algunos miembros de la escuela –entre estos Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay y el filósofo Paulino Garagorri— fundaron la revista *Objetivo*, dedicada a las discusiones de los ideales neorrealistas (Labanyi y Pavlovic 456). El impacto inmediato del neorrealismo italiano empezó a hacerse evidente en particular en los trabajos de los dos

directores de cine más famosos de los años cincuenta: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Se les conocía con el seudónimo de “B & B” y fueron los primeros licenciados de la IIEC. Efectivamente el cine neorrealista se abrió camino con la película *Surcos* para luego afirmarse con *¡Bienvenido Mr. Marshall!* de 1953.

Luis García Berlanga, junto con Juan Antonio Bardem, narra la forma en que se transforma un pueblecito de Castilla, Villar del Río, cuando llega la noticia de que los americanos irán a visitar a los países europeos para ayudarles en su reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial como estipulado según el Plan Marshall. Siguiendo a su alcalde Don Pablo, quien a su vez sigue las instrucciones del mánager de Carmen, “la máxima estrella de la canción andaluza” (01:13:59-01:14:01), los habitantes del pueblo se disfrazan de andaluces para agradar así a los americanos y enseñarles “lo español”. Entusiasmados con la visita, todo el pueblo invierte dinero en el evento para mostrar una falsa realidad española a los americanos. Sin embargo, al final de la película y después de días de preparación, los estadounidenses pasan de largo en varios coches dejando a los habitantes de Villar del Río incrédulos sin poder disfrutar de sus preparativos.

Se podría creer que la película se presenta sólo como un cuento moralizante que nos enseña el por qué no debemos “confiar en la ayuda de los demás, sino en las propias fuerzas, sin falsas ilusiones ni quimeras, por duro que pueda ser” (Neuschäfer 215). Efectivamente, ésta es la idea de la película, como su mismo director lo afirma cuando declara que “es un cuento, una fábula. Los americanos son como los Reyes Magos y el plan Marshall equivale a los regalos que hacen soñar a los niños” (Cañeque 20). Así, una de las características que más sorprende al comienzo de la película es el recurso técnico de utilizar una voz omnisciente que narra la historia como si fuese una fábula empezando con “Pues señor, érase una vez un pueblecito español...” (00:01:54-00:01:56) y que termina con “y colorín colorado, este cuento se ha acabado” (01:14:53-01:14:55). Sin embargo, *¡Bienvenido Mr. Marshall!* es mucho más que un cuento. Es un filme que critica, a través de la parodia, el género de “la españolada”, el estereotipo de lo español, el folklorismo que invadió el cine de este país en los años del gobierno franquista y el cine de Hollywood. Desde el principio de la película nos enfrentamos al estereotipo, al lugar común, con un narrador quien introduce los diferentes escenarios de lo que va a ser un típico pueblo de Castilla. Se ve la plaza, la fuente, la escuela, la iglesia y el ayuntamiento. A pesar de que el narrador intente dar una buena imagen del pueblo, inmediatamente el espectador se da cuenta de que nada parece funcionar. El reloj de la iglesia siempre marca las 3 y 10 porque no hay suficientes fondos para arreglarlo; el agua de la fuente es buena y fresca pero solamente cuando sale; y la (única) escuela del

pueblo tiene un mapa de Europa donde todavía existe el imperio austrohúngaro. Sus habitantes son tan estereotípicos como el mismo pueblo, pero la monotonía de Villar de Río se rompe con dos llegadas: la de Carmen Vargas, una de las tonadilleras más brillantes de la canción andaluza y la del delegado encargado de implementar el Plan Marshall, quien anuncia la visita de la delegación americana como parte de la reconstrucción europea. Así, la película gira en torno a las preparaciones que organiza el alcalde del pueblo, Don Pablo, para recibir a los americanos de la mejor manera, mostrando lo mejor de España. Este aspecto se condensa, de este modo, en “la españolada” traduciéndose, en la práctica, en la transformación que lleva a cabo el pueblo cuando, siendo uno de Castilla, todos se disfrazan de andaluces: sacan panderetas, los hombres se vuelven toreros y las mujeres se convierten en “Cármenes” (Caldevilla Domínguez 121).

CIFESA, productora oficial del régimen, vio en el cine la herramienta deseada para difundir el discurso nacional por lo que el género de la españolada se presentó como el ideal para “españolizar” el cine nacional. Así, la compañía aceptó y adoptó este nuevo género como uno autónomo el cual fue sustituyendo al musical. En él se exaltan elementos folklóricos, los trajes, las danzas y los toros como muestra de una España auténtica. El director de cine Florián Rey se convierte en uno de los más ejemplares productores de este tipo de cine, lanzando al estrellato a su esposa Imperio Argentina y divulgando películas en donde la mitificación de lo regional y el contexto a-histórico servirían de marco a relaciones entre clases sociales o razas y de apologías a principios morales. El recurso que utiliza Berlanga para parodiar estos géneros es el de presentar al espectador tanto un pueblo como unos personajes completamente estereotípicos. Lo son tanto que parecen evocar las marionetas valleinclinianas y resultados esperpénticos, llegando a ser tan prototípicos que son prácticamente predecibles y, por lo mismo, ridículos (Segura). Berlanga, director de la película y Bardem, su guionista, parodian esta “españolada” cuando todos los habitantes del pueblo de Castilla se disfrazan de andaluces, no sólo al recibir a los americanos que llegan con la ejecución del plan Marshall, sino para competir con los otros pueblos cercanos por una tajada más sustanciosa derivada del plan. Utilizan fachadas falsas de un pueblo en perfecto estado, gastan todo el dinero que no tienen en disfraces y banderitas y se esfuerzan increíblemente para llevar a cabo tanto sus necesidades neorrealistas como sus sueños marcados por Hollywood. *¡Bienvenido Mr. Marshall!* fue elegido para representar España al Festival de Cannes y, justo sobre sus referencias a Estados Unidos, obtuvo una mención importante. La película fue muy relevante también para el futuro de Bardem porque en 1955 dirigió la película *Muerte de un ciclista* y, un año después, *Calle Mayor*. La

primera ganó el premio a Cannes como mejor película, la segunda ganó el premio de la crítica en la muestra del cine de Venecia.

Como mencionado anteriormente, la tendencia que simbolizan Bardem y Berlanga debe ser considerada influyente –intelectual y políticamente— y de importantes resonancias internacionales, pero, a la vez, hay que constatar su carácter minoritario y su escasa vinculación al público en general. Entonces, el papel de Bardem fue muy importante al interior de tal tendencia. Su activismo abarcaba tres campos firmemente interrelacionados: la realización cinematográfica, las aportaciones teóricas y sus actividades como productor. Fue antifranquista durante la dictadura y siempre muy crítico; su particular punto de vista sobre la sociedad y la política ha gravitado permanentemente sobre su obra causándole muchas enemistades e incomprensiones. En todo caso, la aportación de Bardem se considera totalmente crucial en los estudios sobre el cine español.

En la película *Muerte de un ciclista*, se pueden notar fácilmente las claras pautas neorrealistas presentadas asimismo en *Obsesión* de Luchino Visconti. En la película, María José, una joven dama de la burguesía madrileña, y su amante Juan, un profesor universitario, atropellan accidentalmente a un ciclista una noche manejando por una calle oscura. Al ocurrir el accidente, se detienen para comprobar su estado y Lucía obliga a Juan a evitarlo y escapar. Los dos huyen repentinamente atormentados por el remordimiento, que les perseguirá hasta que descubren que el ciclista ha muerto. María José, dominada por la suspicacia ante las molestas insinuaciones de Rafa, un crítico de arte que parece conocer la historia, teme por la integridad de su reputación social. Juan, en cambio, es ofuscado por un enorme sentimiento de culpa. Sin embargo, un acto de negligencia profesional lo lleva al descrédito. Durante una de sus clases, Juan suspende el examen a una estudiante sin razón, y como consecuencia, debe asumir las decisiones de la administración y afrontar las protestas de los alumnos. Cegado por el remordimiento y la situación agotadora, decide abandonar todo y entregarse a la policía. María José renuncia, sin embargo, a sacrificar su posición social y, para evitarlo, atropella intencionalmente a Juan en la misma carretera donde fue atropellado el ciclista. A ella, sin saberlo, le aguarda la misma fatalidad: mientras regresa a su casa, se le atraviesa un segundo ciclista y, para esquivarlo, da un giro brusco, se precipita por un puente y muere. El ciclista no duda en dar aviso del accidente, al contrario de lo que la pareja hizo en un primer momento. En este sentido, la idea más sencilla de la historia (la muerte de un ciclista) desarrolla lo que es un viaje al interior humano en el que aparecen infidelidades, dilemas morales, chantajes, sentimientos de culpa y remordimientos, con los principios éticos enfrentados a la supervivencia. El uso de las bicicletas es

intencional: durante los años cincuenta empezó a aparecer una clara distancia entre la burguesía y la clase media, sobre todo a través de los medios de transporte. Era muy típico ver a las personas de las clases más altas viajar en coche y al resto moverse a pie o en bicicleta. Bardem logra presentar una sociedad minoritaria y dominante sostenida por el franquismo que defiende a toda costa su estatus social que se muestra corrompida por el egoísmo, la hipocresía, las falsas apariencias, la mediocridad y con una doble moral, entreteniéndose en organizar fiestas benéficas a fin de lavar sus conciencias. La distinción aparece en la película gracias a los movimientos estudiantiles universitarios que, en la realidad, fueron los primeros que se enfrentaron al régimen franquista.

Mientras las obras de Berlanga, Bardem y otros directores estaban ganando la atención internacional, en España empezaban a verse los primeros pasos hacia una cultura cinematográfica alternativa. La difusión de los cineclubes en las universidades llevó a las que se llamaron “las Conversaciones de Salamanca” en mayo de 1955, donde se proclamó la necesidad de pasar del cine acartonado y patriótico de los años posteriores a la guerra civil a un cine crítico, testimonio de una sociedad que tenía problemas de todo tipo (Fernández Soto 278). Se produjeron algunas películas de gran contenido temático y narrativo que atendieron propuestas muy diferentes como *Brigada criminal* (1950) de Ignacio Iquino, *Cielo negro* (1951) y *Condenados* (1953) de Manuel Mur Oti; por lo que se refiere al cine policiaco y dramas pasionales que compartieron pantalla con el realismo, sobresale *El último caballo* (1950) de Edgar Neville, y *Surcos* de Juan Antonio Nieves Conde, que algunos consideran la primera película del neorrealismo español. De esta manera, cineastas, críticos y estudiantes empezaron una discusión sobre el futuro del cine nacional y Bardem pronunció una frase que todavía hoy sigue siendo memorable: “El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico” (Pozo Arenas 135). Su toma de posición le causó el arresto por parte de la policía durante la grabación de la película *Calle Mayor*. Sin embargo, gracias a las protestas internacionales fue liberado después de poco tiempo.

Casi durante los mismos años, empezó a desaparecer también el cine neorrealista italiano, pero, a diferencia de España que siguió viviendo una época dictatorial, las características de esta corriente influyeron también a algunos directores como Pier Paolo Pasolini, quien rodó algunas películas muy parecidas a las neorrealistas, así como el director Vittorio de Sica quien produjo una de las películas consideradas como el último imponente símbolo de neorrealismo italiano: *Umberto D.*, de 1952.

El desafío de los directores de poder representar la dura y triste realidad italiana, sin ficción y embellecimiento, fue abandonado poco a poco. El público ya no estaba interesado en estas películas en las cuales se trataban las dificultades materiales y sentimentales de los pobres sin recurrir a lo cómico, novelesco y aventurero, simplemente con la verdad de la imagen. Además, los grandes productores decidieron financiar solamente películas de entretenimiento con actores famosos. Los directores, tanto italianos como españoles, creían firmemente en el cine como forma de arte y medio de reflexión. Su objetivo se enfocaba en contar la verdad y su trabajo se estaba convirtiendo en una misión ética. Sin embargo, los espectadores querían recibir un soplo de aire fresco para alejarse de ese género tan crudo y realista. Los nuevos intereses incluían otros tipos de películas en las que se pudieran entretener y divertir, así que, lentamente, el cine neorrealista empezó a desaparecer para dar paso a nuevos géneros más ligeros y tal vez superficiales.

Conclusión

A pesar de su breve duración, el neorrealismo cinematográfico italiano no sólo creó una fuerte influencia en el cine español, sino también en Francia durante la *Nouvelle Vague* empezada en 1958 así como en el *Escuela de Cine polaca* que empezó aproximadamente durante los mismos años. Gracias a este tipo de cine es posible ver cómo los directores cinematográficos italianos y españoles supieron reflejar sus historias diarias utilizando escenografía y personajes no profesionales, de una manera tan real y cruda que nunca se pudo imitar una corriente tan original. El trabajo de estos directores, en particular de los italianos, quienes iniciaron este movimiento, debe entenderse como un acto de valentía único en su género. Su trabajo ha sido tan innovador que nadie en el mundo cinematográfico supo crear un género más exquisito y, desde su conclusión, se convirtió en inspiración para muchas otras películas tanto en Italia como en el extranjero dejando una huella permanente en el mundo de la cinematografía.

Obras citadas

Aronica, Daniela. *El neorrealismo italiano*. Roma: Síntesis, 2004.

Baldoli, Claudia. "I bombardamenti sull'Italia nella Seconda Guerra Mondiale."
Deportate, Esuli, Profughe 13.1 (2010): 34-49.

Bernanos, Georges. *Los grandes cementerios bajo la luna*. Alianza Editorial, 1986.

Polifonía

¡Bienvenido Mr. Marshall! Dirigida por Luis García Berlanga, actuación de Lolita Sevilla, Manolo Morán, y José Isbert, UNINCI, 1953.

Brigada criminal. Dirigida por Ignacio F. Iquino, actuación de José Suárez, Barta Barri, y Pedro de Córdoba, Radio Films, 1950.

Brunetta, Gian Piero. *Il Cinemaneorealista italiano.* Laterza, 2015.

Caldevilla Domínguez, David. *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: Cine, Franco y Posguerra.* Madrid: Vision Libros, 2012.

Calle Mayor. Dirigida por Juan Antonio Bardem, actuación de Betsy Blair, José Suárez, y Luis Peña, Suevia Films, 1956.

Cañeque, Carlos, y Maite Grau. *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino, 1993.

Caparrós Lera, José María. *El cine bajo el régimen de Franco, 1936-1975.* Edicions Universitat Barcelona, 1983.

Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem.* Murcia: Editum, 1998.

Cielo negro. Dirigida por Manuel Mur Oti, actuación de Susana Canales, Fernando Rey, y Luis Prendes, Procines, 1951.

Condenados. Dirigida por Manuel Mur Oti, actuación de Aurora Bautista, Carlos Lemos, y José Suárez, Cervantes Films, 1953.

Crónica de un amor. Dirigida por Michelangelo Antonioni, actuación de Massimo Girotti, Lucia Bosé, y Gino Rossi, Fincine, 1950.

Don Quixote de la Mancha. Dirigida por Rafael Gil, actuación de Rafael Rivelles, Juan Calvo, Fernando Rey, y Sara Montiel, CIFESA, 1948.

Due soldi di speranza. Dirigida por Renato Castellani, actuación de Marie Fiore y Vincenzo Musolino, Times Films Corporation, 1952.

È primavera. Dirigida por Renato Castellani, actuación de Maria Angelotti, Elena Varzi, Don Donati, y Ettore Jannetti, Universal-Cine, 1949.

Faldini, Franca, y Goffredo Fofi. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti.* Feltrinelli, 1979.

Polifonía

- Fanara, Giulia. *Pensare il neorealismo: Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*. Roma: Lithos, 2000.
- Fernández, Luis Miguel. *El neorealismo en la narración española de los años cincuenta*. Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Fernández Soto, Concepción. "El camino de Miguel Delibes contado a través de las cámaras de Ana Mariscal y Josefina Molina." *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar*, editado por Mar Campos F.-Fígares, Gabriel Nuñez Ruiz, y Eloy Martos Núñez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 277-278.
- Furno, Mariello, y Renzo Renzi. *Il neorealismo nel fascismo: Giuseppe De Santis e la critica cinematografica 1941-1943*. Bologna: Tipografia Compositori, 1984.
- García Seguí, Alfonso. "El cine español y el neorealismo." *Introducción al neorealismo cinematográfico italiano*, editado por Lino Micciché, Fundación Municipal de cine de Valencia, 51-74.
- Gómez Santos, Marino. "Edgar Neville: Su estancia en Hollywood y las primeras películas." *Edgar Neville en el cine*, editado por AA.VV., 1977, p. 21.
- Labanyi, Jo, y Tatjana Pavlovic. *A Companion to Spanish Cinema*. Wiley-Blackwell, 2016.
- Ladrón de bicicletas*. Dirigida por Vittorio de Sica, actuación de Enzo Staiola, Lamberto Maggiorani, y Lianella Carell, Produzioni De Sica, 1948.
- Laursen, Lucas. "Recopilando el testimonio genético de los muertos de la Guerra Civil española." *Scientific American*, <https://www.scientificamerican.com/espanol/noticias/recopilando-el-testimonio-genetico-de-los-muertos-de-la-guerra-civil-espanola/#targetText=La%20Guerra%20Civil%20espa%C3%B1ola%20fue,civiles%20muertos%20por%20ejecuci%C3%B3n%20sumaria>. Accedido 25 de octubre 2019.
- Machado, Antonio. "El crimen fue en Granada." *Poesías Completas*, Madrid, 1936.
- Micciché, Lino. *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venecia: Marsilio, 1999.

Polifonía

- Milagro en Milán*. Dirigida por Vittorio de Sica, actuación de Francesco Golisano, Emma Gramatica, Paolo Stoppa, y Guglielmo Barnabò, Joseph Burstyn, 1951.
- Miró, Joan. *El segador*. 1937.
- Moneti, Guglielmo. *Neorealismo fra tradizione e rivoluzione: Visconti, De Sica e Zavattini: Verso nuove esperienze cinematografiche della realtà*. Siena: Nuova Immagine, 1999.
- Monterde, José Enrique. *El cine italiano en España: una aproximación cuantitativa (1945-1963)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Muerte de un ciclista*. Dirigida por Juan Antonio Bardem, actuación de Lucia Bosé, Alberto Closas, y Bruna Corrà, Janus Films, 1955.
- Neuschäfer, Hans-Jorg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Obsesión*. Dirigida por Luchino Visconti, actuación de Clara Calamai, Massimo Girotti, y Juan de Landa, Industrie Cinematografiche Italiane, 1943.
- Paisà*. Dirigida por Roberto Rossellini, actuación de Carmela Sazio, Robert Van Loon, y Dots Johnson, Arthur Mayer & Joseph Burstyn, 1946.
- Picasso, Pablo. *Guernica*. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Pozo Arenas, Santiago. *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1984.
- Roma, ciudad abierta*. Dirigida por Roberto Rossellini, actuación de Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Atenea Films, 1945.
- Segura, Camila. "Estética esperpéntica en Bienvenido Mr. Marshall de Luis García Berlanga y El cochecito de Marco Ferreri." *UCM*, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/esperpen.html>. Accedido 1 de abril de 2019.
- Surcos*. Dirigida por José Antonio Nieves, actuación de Luis Peña, María Asquerino, y José Prada, Atenea Films, 1951.

Polifonía

El último caballo. Dirigida por Edgar Neville, actuación de Fernando Fernán Gómez, Conchita Montes, José Luis Ozores, y Julia Caba Alba, Edgar Neville, 1950.

Umberto D. Dirigida por Vittorio de Sica, actuación de Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, y Lina Gennari, Dear Film, 1952.

Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. University of Toronto Press, 2007.