

Catedrático de Sociología de los Medios Audiovisuales en la Universidad de la Sorbona (París). Autor, entre otros libros, de *Sociologie du cinéma* (1977), *European Cinemas*, *European Societies* (1994) e *Italian National Cinema* (1996).

La sociedad italiana ante el Neorrealismo

Neo-Realism As Viewed by Italian Society

RESUMEN: La crítica cinematográfica, en Europa y luego en los Estados Unidos, ha visto en el Neorrealismo el anuncio de un cine nuevo, que traducía el estado de un pueblo probado duramente por la guerra mundial. Este punto de vista no era compartido en esa época por los italianos, que no apreciaban demasiado esas películas, aunque estaban orgullosos de que triunfasen en el extranjero. Los dos principales líderes de opinión, la Iglesia y el Partido Comunista, lo criticaban, la primera por desmoralizante y el segundo por demasiado poco revolucionario. Los espectadores no apreciaban ese retrato crítico de su país y preferían los melodramas -lo que se ha llamado el "neorrealismo rosa"- en donde, superadas ciertas dificultades, el futuro se anunciaba radiante.

ABSTRACT: *Film criticism, in Europe and then in the United States, has seen in Neo-Realism the heralding of a new cinema which translated the state of the spirit and the aspirations of a people soundly tried during the Second World War. This viewpoint was not shared at that time in Italy. The Italians were proud of the fact that their films were appreciated in other countries but they did not consider them to be of great value. The two main shapers of opinion, the Church and the Communist Party, criticized a cinema which the former considered to be demoralizing and the latter to be not revolutionary enough. As for the spectators, they did not appreciate that critical portrait of their country and preferred melodramas, known as "Pink Neo-Realism", which announced a radiant future once certain difficulties were overcome.*

Durante medio siglo, críticos y periodistas se toparon con una contradicción insoluble en sus intentos por definir el Neorrealismo, ya que no era una corriente ni una escuela y tampoco exponía doctrinas o programas.

El Neorrealismo se manifestó sobre todo en una serie de películas, las de Rossellini, De Sica, Visconti, y de manera menos evidente en las de Germi y De Sanctis, unos cuantos jóvenes directores que, rompiendo con la tradi-

ción anterior, propusieron otra manera de filmar. Así, el Neorrealismo hubiera consistido en el feliz encuentro de experiencias individuales, originales y todas distintas, unidas sin embargo por una atención constante hacia las lecciones de la realidad contemporánea. Esta doble definición, basada en la obra de algunos cineastas y en la sumisión a la realidad, era una trampa. Porque si la regla principal consistía en mostrar seres y cosas tal como eran, la personalidad de los directores hubiera perdido toda su importancia y las películas deberían haber sido anónimas. Conciliar la admiración por los cineastas con la celebración de una mirada objetiva era una obra tan desesperada, que la teorización del Neorrealismo se redujo a algunas generalidades que no se podían aplicar a ninguna obra en concreto.

El dilema quedó solucionado cuando se dejó de confundir realismo con "encuentro con la realidad". El cine produce representaciones; es decir, imágenes elaboradas a partir de elementos que pertenecen al universo sensible, y que simulan las formas o los caracteres de dichos elementos, pero que son necesariamente distintas de ellos (si no, las representaciones serían nada menos que los objetos representados, y un objeto sólo puede asemejarse a sí mismo). ¿Se acerca mucho la imagen a lo real, o lo traiciona? Planteado así, el problema resulta insuperable: ya que existe una diferencia inevitable entre un original y su copia, evaluar la distancia que los separa sólo puede ser una cuestión de opinión. El realismo no es un dato por sí mismo, tal película no es, a primera vista, más o menos realista que tal otra. El grado de realismo depende del espacio en donde los espectadores ven una película. Nuestra evaluación de la fidelidad al original obtenida en películas que se han convertido en clásicos no tiene nada que ver con la de los contemporáneos cuando salían de una proyección de *La terra trema* o de *Ladri di biciclette*. El medio siglo que ha transcurrido desde entonces y los innumerables programas audiovisuales que hemos visto nos separan definitivamente de los años de posguerra, cuya realidad sólo podemos percibir a través de esas mismas imágenes que nos transmite el cine.

Una vez rechazada toda definición previa del realismo, resulta inútil establecer una lista de rasgos comunes de las películas llamadas neorrealistas, porque aquello que se puede encontrar en todas ellas es, habitualmente, lo menos original. El Neorrealismo constituye una de esas grandes etiquetas, como el Romanticismo o la Abstracción, que no plantean ningún programa, no postulan ninguna regla y sirven de punto de referencia más por adhesión que por inclusión. No es necesario comprometerse con un grupo para reivindicar su herencia; el mero hecho de apelar a él es como un manifiesto, aunque ese grupo no haya tenido nunca doctrina ni existencia concreta.

Desde esta perspectiva, la cronología pierde su importancia y, así, Milicent Marcus pudo enfocar, muy legítimamente, la evolución del cine italiano bajo el ángulo del Neorrealismo¹. Por eso, no buscó ingenuamente cuáles eran las películas anteriores a 1943 que pudieran llevar la etiqueta de “pre-neorrealistas”, sino que se preguntó cómo se podían ver las películas, cualquiera que fuese su fecha de producción, a partir de esta posición, de este lugar imaginario que es el Neorrealismo, tal y como lo reconstruimos ahora.

Definir el Neorrealismo a partir de las películas es una obra casi desesperada. Habría que reducirlo a unas cuatro películas si nos limitásemos a un criterio preciso, como el empleo de actores no profesionales, pero se podría ensanchar a la mitad de la producción italiana si se caracterizara por la atención a los problemas y a las dificultades del momento. Los especialistas no se ponen de acuerdo. Milicent Marcus, cuyos criterios de elección son rigurosos, sólo selecciona veintitrés producciones entre 1945 y 1954. Christopher Wagstaff, menos exigente, llega hasta cuarenta y tres². Incluso si aceptamos esta evaluación más abierta, las cifras representan menos del 5% de la producción italiana en esa década y menos de la milésima parte de las películas distribuidas en la península; es decir, una parte ínfima de la explotación. Sin embargo, en ese mismo período la demanda de películas se desarrolló considerablemente. La asistencia a las salas alcanzó su cumbre y su máximo de regularidad en aquellos diez años, el número de espectadores se duplicó entre 1945 y 1955 y el cine se convirtió en la forma de distracción más popular de Italia. Hollywood se aprovechó mucho de la afición del público durante la reconstrucción, pero a partir de 1950 el equilibrio se restableció progresivamente entre las producciones americanas y las películas italianas. En un mercado en pleno progreso, ¿los jóvenes directores no fueron capaces de mantener el esfuerzo de los primeros años? ¿No supieron sacar provecho de la coyuntura? Planteándolo en otros términos, ¿cómo acogieron los espectadores italianos las películas llamadas neorrealistas?

¹ Cfr. MARCUS, Milicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

² Cfr. WAGSTAFF, Christopher, “The place of Neorealism in Italian Cinema from 1945 to 1954”, en HEWITT, Nicolas (ed.), *The culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, Macmillan, Londres, 1989.

1. Éxitos y fracasos

La evaluación de los ingresos sigue siendo la mejor manera de valorar el éxito de una película. Aunque sean imperfectas, las estadísticas italianas bastan para una evaluación general y revelan que, tomadas en conjunto, las treinta y nueve películas de las que hablamos produjeron más dinero que la media de las producciones contemporáneas³. Sin embargo, las diferencias entre las peores y las mejores cifras fueron excepcionalmente grandes. En setiembre de 1945, un año después de su estreno, *Roma città aperta* había ganado cinco veces su precio de coste, y la suma aún se duplicó en los años siguientes. *Paisá*, *Riso amaro*, *Il bandito* y seis producciones más tuvieron un destino comparable. Una docena de películas, como *Ladri di biciclette* y *Europa 51*, duplicaron o triplicaron su apuesta. Por otro lado, dieciséis películas fracasaron. Dejando aparte *La terra trema*, cuya explotación fue sabotada por todos, empezando por su director, encontramos entre los desastres películas que poseían muchos encantos, bien por su tema (*Francesco giullare di Dio*, que podía seducir a los creyentes), bien por las alusiones que hacían a la actualidad (*Caccia tragica*, repleta de acción, de suspense y de alusiones al cine americano). También hallamos dos obras de De Sica, *Sciusià* y *Umberto D.*: la primera es de 1946; la segunda, de 1952. Enmarcan, en cierto modo, la época próspera del Neorrealismo y demuestran lo difícil que es intentar definir un período. Aunque parezca obvio que los mejores resultados se obtuvieron poco después de la Liberación, también hubo fracasos en esos años. Por contra, algunas películas produjeron grandes beneficios entre 1950 y 1954, cuando el Neorrealismo ya no se vendía tan bien.

2. Los adversarios: Iglesia y poder político

El Neorrealismo se convirtió muy pronto en tema de conflictos políticos y suscitó pasiones, tanto entre las esferas dirigentes como entre los intelectuales. La Iglesia Católica fue abiertamente hostil desde el principio. En 1934 se creó un Centro Católico del Cine que publicaba cada semana las *Segnalazioni cinematografiche*, dirigidas a los sacerdotes, empresarios y dirigentes de asociaciones familiares. Los juicios que encontramos son muy pre-

³ Cfr. QUAGLIETTI, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma, 1980.

visibles. Escojamos algunos al azar, como el comentario realizado a propósito de *Senza Pieta*: “Tenemos que lamentar mucho la producción de ese tipo de películas, que no justifican ningún proyecto moral y no pueden suscitar otra cosa que curiosidad malsana”⁴. Acerca de *La terra trema*: “Apta para desarrollar no sentimientos de compasión cristiana, sino sentimientos de odio”⁵. A pesar de su ensañamiento, parece que la censura católica tuvo una influencia muy débil. Sus ataques contra *Roma città aperta*, con fama de “peligrosa para los niños”, y contra *Riso amaro*, “rigurosamente prohibida a todos los creyentes”, no impidieron que esas dos películas triunfasen. Es más, las críticas pudieron crear alrededor de la segunda película un leve perfume de escándalo que pudo animar a los curiosos. La reacción de la Iglesia no se debe considerar únicamente respecto al Neorrealismo. Presos de su moralismo rígido, los censores católicos llegaron a prohibir las películas americanas que admiraban por su calidad técnica, su conservadurismo y su espíritu liberal, pero que juzgaban “demasiado atrevidas” en sus situaciones. La censura católica quedó descalificada por su tendencia a sospechar de todo, escandalizarse por detalles y criticar aspectos que gustaban a gran número de espectadores.

Sin embargo, la Iglesia contaba con el apoyo del gobierno. La democracia cristiana poseía mayoría absoluta en el Senado, controlaba los ministerios, y ayudaba únicamente a las películas que le convenían, gracias a una ley de ayuda al cine que sólo era una actualización de la legislación fascista. También disponía de la posibilidad de la censura, que le permitía aplazar el estreno de una película o prohibirla a los menores de 16 años⁶. ¿Cuántas películas se modificaron por el miedo a una censura directa o indirecta? Evidentemente, es imposible saberlo. De cualquier modo, el público no conocía esas maniobras tenebrosas. A partir de 1949, con el inicio de la Guerra Fría, los miembros del gobierno intervinieron varias veces para expresar el disgusto que les inspiraba el Neorrealismo, pero la única toma de posición clara fue la de un subsecretario de Estado, Giulio Andreotti, que en febrero de 1952, un poco tarde, atacó a *Umberto D.*: “Si en el mundo acaban por creer equivocadamente que la Italia de *Umberto D.* es la Italia de mediados del siglo XX, De Sica habrá prestado un servicio muy malo a su patria. Pedimos a De Sica que enfoque sus películas con un optimismo sano y constructivo,

⁴ *Segnalazioni cinematografiche*, XXIII, n° 21, 1948, p. 163.

⁵ *Segnalazioni cinematografiche*, XXV, n° 15, 1948, p. 119.

⁶ Cfr. ARGIENTIERI, Mino, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma.

que ayude a progresar a la humanidad”⁷. Queda claro el sentido de la petición : ¿qué van a pensar de nosotros en el extranjero? Conviene destacar que *Umberto D.* deja percibir señales de cambio económico y anuncia una Italia cada vez más abierta al turismo y al ocio. A De Sica, que percibía esta evolución, Andreotti parece decirle : “Háganos películas que hablen de sol y de playa, ayúdenos a seducir a los extranjeros”. ¿Por qué no hizo esta llamada antes de 1952? Primero, porque *Roma città aperta* había conmovido a muchos americanos y había contribuido a modificar la idea desfavorable que tenían de Italia; y, también, porque hasta aquella fecha las películas neorrealistas se habían vendido muy bien en los mercados exteriores y fueron las únicas en ingresar divisas. Recordemos que *Umberto D.* fue un fracaso: el poder sólo tomó posición contra un cadáver. El artículo de Andreotti suscitó polémicas agitadas y perfectamente vanas, ya que en 1952 el Neorrealismo casi pertenecía al pasado. Seguro que los hombres de la democracia cristiana odiaron algunas películas clave de aquel tiempo, pero, sensibles a una imagen de su país que enternecía a los americanos y a los europeos, no quisieron crearles obstáculos insuperables a los directores. Las mezquindades de la censura impusieron modificaciones de guiones, pero no mataron ninguna obra maestra.

3. Las vacilaciones del Partido Comunista

La postura de los comunistas parecía mucho menos delicada. Estaban en la oposición, y mientras combatían la invasión de las películas de Hollywood, se permitían señalar las películas que creían dignas de interés, como las de Kazan, entre otras. Los ataques de la Iglesia contra De Sica (la bestia negra de los católicos, por los sangrantes retratos de fieles que reflejaban varias obras suyas) les ofrecían una ocasión excelente para denunciar “el egocentrismo, las supersticiones culturales y la enseñanza puramente académica”, o sea, “el miedo del clero, de las viejas barbas, de los senadores demócratas cristianos”⁸.

Retrospectivamente, el Partido Comunista aparece como un aliado o, más bien, como un amigo interesado del Neorrealismo⁹. En 1955, *L'Unità*,

⁷ *Libertas*, 24.II.1952.

⁸ *L'Unità*, 5.XII.1948.

⁹ Cfr. GUNDLE, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Ciunti Gruppo, Florencia, 1995.

órgano oficial del partido, organizó una campaña por la defensa del cine italiano en la que realizó afirmaciones como ésta: “El asalto lanzado por los americanos y por nuestros dirigentes actuales contra el cine italiano tiene como objetivo destruir este tipo de arte fílmico conocido por el nombre de Neorrealismo, que aseguró la fama y el éxito del cine italiano en el mundo entero”¹⁰. Pero en aquella fecha, el Neorrealismo ya no era más que una etiqueta y los comunistas habían pasado por muchas vacilaciones antes de llegar a esta profesión de fe. Los directores a los cuales se otorgaba la etiqueta “neorrealista” no eran gente fácil: Rossellini, temido por la Iglesia, se proclamaba católico, lo que irritaba a la gente de izquierdas. De Sica protestaba con violencia cada vez que el Partido Comunista intentaba apropiarse de su nombre. De Sanctis era un antiguo miembro del partido, pero sus películas suscitaban reticencias muy fuertes entre los militantes: en octubre de 1948, *L'Unità* abrió sus columnas a los lectores, lo que le permitió atacar con violencia a *Riso amaro* sin tomar directamente partido contra la película, limitándose a citar las cartas que había recibido. Los lectores atacaron en bloque a De Sanctis, acusándole de sacrificar la canción tradicional italiana en aras del *boogie-woogie*, de hundirse en el erotismo más sórdido y, sobre todo, de hacer un retrato falso del proletariado italiano. En aquella época, el Partido Comunista se sentía muy incómodo con el Neorrealismo y se empeñó en defender *La terra trema*, una obra que no iba a tener una distribución seria por los circuitos comerciales. Un artículo de *L'Unità* manifiesta su posición acerca de la película de De Sanctis en una fecha que no es indiferente, el 4 de septiembre de 1948: “Con esta película se derrumba la etiqueta fácil de Neorrealismo que los críticos extranjeros habían asignado a nuestro cine por sus realizaciones de posguerra. Era absurdo hablar de Neorrealismo cuando en Italia nunca ha existido un verdadero realismo. Podemos decir que *La terra trema* es la película realista italiana”. No insistimos en la pizca de nacionalismo que se percibe aquí, justificada porque entonces se acusaba a la democracia cristiana de sucumbir al atlantismo. El rechazo del término Neorrealismo es más notable y merece un breve estudio.

4. Una etiqueta importada

Fuera de Italia, esta denominación se impuso muy pronto para caracterizar cierta tendencia del cine. A partir de 1947-48, surgió incluso un empeño

¹⁰ *L'Unità*, 20.V.1955.

en encontrar en el verismo italiano de principios de siglo un primer realismo que el segundo, el "neo", había prolongado, revitalizado. En Italia las cosas no fueron tan sencillas. A principios del siglo XX, el Neorrealismo fue una corriente filosófica que pretendía, contra el idealismo, aceptar la presencia material del mundo e intentar darse cuenta de ella. La influencia de esta escuela filosófica fue casi nula y desapareció durante la Primera Guerra Mundial. El término resurgió a finales de los años veinte. Sería vano buscar cuándo se utilizó por primera vez la palabra, pero la encontré en *L'almanaco letterario* italiano de 1930. Los redactores de este volumen proponen una caricatura del intelectual italiano, en la que las partes de su cuerpo tienen cada una su función, y le atribuyen un *occhio neorealista*, un ojo neorrealista. En las revistas toleradas o patrocinadas por el fascismo se desarrolló un debate sobre la renovación del realismo, hasta que el estallido de la guerra de Etiopía disolvió estos combates retóricos. ¿Con qué se mantenían esas polémicas? Con la ambigüedad de lo que significaba el "neo" realismo. Los fascistas pretendían reflejar el concepto de hombre nuevo creado por el régimen. Y los antifascistas pretendían representar la vida y los problemas del verdadero italiano, más allá de las fanfarronadas de Mussolini. La disputa, en resumen, sólo podía interesar a intelectuales, y estaba viciada por el hecho de que una misma etiqueta encubría proyectos irreconciliables. Las reticencias de *L'Unità* se entienden mejor cuando las situamos en su contexto: los comunistas veían en el "Neorrealismo" un término sospechoso puesto de moda por periodistas extranjeros. Antes de 1950, la palabra se utilizaba poco en Italia, excepto en las publicaciones especializadas que estaban bajo la influencia de la crítica internacional.

En 1948, *L'Unità* separaba el cine italiano del Neorrealismo; en 1954, asimilaba el uno al otro. Durante este tiempo la palabra se había vuelto banal y los mismos directores la habían adoptado; su uso también se difundió en la población. El Neorrealismo no era más que un recuerdo. La derecha no se empeñaba mucho en criticarlo ni la izquierda en defenderlo. El período decisivo, el de los éxitos y el de las dudas, había terminado en 1951. Sus frutos fueron una veintena de películas con muy pocos vínculos entre ellas y que plantearon graves problemas a los dirigentes políticos y religiosos. Esa turbación de los espíritus es, en sí misma, un síntoma muy notable.

La religiosidad difusa y el profundo sentido del deber que marcan las películas de Rossellini o el optimismo de Gerni bastaron para tranquilizar a la Iglesia y al poder, que debieron notar cuánto se había atenuado la crítica social de De Sanctis en su gusto por la anécdota. Sin duda, De Sica era el más difícil de "recuperar", pero la bondad y la paciencia infinita que asegu-

ran el triunfo de los buenos en *Miracolo a Milano* hubiera ofrecido a los conservadores un excelente pretexto para oponer un realismo "sano" a un realismo "malsano". Ese fue tal vez el sentido de la operación intentada por Andreotti, pero en 1952 la maniobra ya parecía anacrónica. Los comunistas entendieron mejor que la derecha los gustos del público y se guardaron de lanzar anatemas. A pesar de todo, les molestaba la etiqueta Neorrealismo, y su afán clasificatorio, su necesidad de distinguir claramente el "verdadero" y el "falso" realismo les impidió aprovecharse de las posibilidades críticas que poco a poco permitía el cine.

Desde el punto de vista de la historia social, la ausencia de definición es lo que constituye el interés por el término "Neorrealismo". El auténtico desafío que representaba para los políticos se debía, sin duda, a la dispersión y a la inconsistencia teórica de este término: abarcaba demasiadas obras distintas, muchos directores querían encajar en él o diferenciarse, de modo que la palabra, indefinida por sí misma, provocaba una inquietante sensación de ambigüedad y de confusión.

5. Los italianos y su cine

Los líderes de opinión más famosos, los que orientaban la vida pública italiana después de la guerra, sólo tuvieron una influencia muy débil sobre el porvenir del cine neorrealista. Las películas alcanzaron éxitos o fracasos según el deseo del público de verlas o no, y las opiniones difundidas por la derecha o por la izquierda, por los críticos católicos o por los camaradas comunistas, contribuyeron muy poco a formar la opinión de los espectadores. Si en lugar de los gustos de los italianos queremos conocer las informaciones y los juicios que se les ofrecían cada día, más vale que apartemos los periódicos y revistas políticas, sumergidas en sus querellas partidarias, así como las revistas de cine, que sólo llegaban a una minoría de aficionados. Una documentación menos restringida y discutible se halla en los semanales, los *rotocalchi* (es decir, impresos en rotativa), cuya difusión era cercana al millón de ejemplares. Me interesaré por los que tuvieron las mayores difusiones entre 1946 y 1952: *La domenica del Corriere* y *Tempo* (que no se debe confundir con el diario romano *Il tempo*). Intelectuales y políticos se mostraban muy críticos respecto al primero, al que reprochaban sus portadas llamativas y su afición por lo sensacional. Todas las semanas, *La domenica* abría con un dibujo, una instantánea en el momento más trágico de algún suceso. Se trataba de *grand-guignol* en sentido propio, una mezcla de farsa y de trage-

dia: tras hundirse el techo, una cama y sus ocupantes caían encima de una familia entera; una novia espantada por unos petardos se resbalaba al salir de la iglesia; un gracioso provocaba el pánico en una iglesia, haciéndose pasar por el diablo. Ninguno de esos acontecimientos tenían fecha o lugar, probablemente se trataba de hechos imaginarios o exageraciones presentadas con un humor macabro y cáustico.

¿Cuál es su relación con el Neorrealismo? Más adelante veremos adónde quiero llegar. De momento, me limitaré a considerar las informaciones proporcionadas por los dos semanales. Ambos eran discretos en cuanto a los asuntos políticos; se interesaban por los viajes, la economía, las cuestiones de familia, el deporte, los espectáculos y, en particular, la producción fílmica. Los artículos sobre el cine, bien ilustrados en general, eran superficiales pero precisos. Abordaban temas poco tratados, hablaban de películas danesas o mejicanas, daban detalles sobre la economía y la producción cinematográfica, y ofrecían resúmenes claros y vivos de las películas. Los juicios, por muy breves que fuesen, atestiguaban cierta apertura de espíritu. Ya en 1947 se refirieron a Orson Welles como “uno de los guionistas, directores y actores más inspirados que se hayan puesto al servicio del cine”¹¹. En aquella época, pocos críticos se acordaban de que Welles no era sólo director, sino también guionista. A Hollywood se le dedicaban largos comentarios, bastante acertados por lo general. Analizaban el *star system* como una particularidad americana extraña y dañosa para los actores, a los que obligaba a cuidar su imagen en la vida cotidiana tanto como su trabajo en el escenario. Los europeos tampoco eran desconocidos: dedicar media página a James Mason en 1947¹² manifestaba un excelente conocimiento de los talentos jóvenes.

Estos semanales no ignoraban el cine italiano, pero tampoco lo sobrestimaban. Aunque nunca utilizaban esta palabra, el Neorrealismo estaba doblemente presente. Los éxitos internacionales obtenidos por Rossellini y De Sica eran objetos permanentes de orgullo. *Tempo*, refiriéndose a los juicios favorables de los periódicos americanos, mencionaba que *Scuiscià* era “uno de los más fuertes gritos de desesperación lanzados en nuestro siglo” y añadía inmediatamente que, con obras de tanta densidad, “Italia aparece como la única nación capaz de producir películas inteligentes y valiosas”¹³.

¹¹ *La Domenica del Corriere*, 30.III.1947, p. 9.

¹² Cfr. *Tempo*, 23.III.1947.

¹³ *Tempo*, 15.XI.1947, p. 14.

Pero la influencia de esos dos autores no se limitaba a los numerosos comentarios entusiastas que se hacían de sus películas, ya que sus huellas llegaban incluso a los reportajes de vida social. Así, *La domenica*¹⁴ dedicaba una página entera con seis fotos a un campamento para huérfanos, donde todo estaba planificado para demostrar que el mensaje de De Sica había sido escuchado. En estos artículos la ilustración se hacía con referencia al cine, de manera que los fotógrafos intentaban reproducir los enfoques e incluso el contenido.

He elegido con intención el ejemplo de *Sciuscià*, cuya carrera resultó desastrosa en Italia. Los semanales no se dejaban impresionar por la baja asistencia y diferenciaban claramente las reacciones del extranjero y las del público local. Muy alejados de ver en la película una imagen negativa capaz de ensuciar la fama de los italianos, estaban convencidos de que en 1948 el cine podía alertar a la opinión internacional, especialmente a la americana, sobre las dificultades de Italia, y acelerar así la búsqueda de soluciones para el país. Así se entiende mejor por qué el gobierno, a pesar de sus reticencias y de las presiones de la jerarquía católica, no se atrevió a atacar al cine antes de 1952. Cuando Andreotti decidió publicar su famoso artículo, el Neorrealismo ya no tenía mucha importancia.

6. *Folletines rosas*

Todo se resume otra vez en una cuestión de definición: si incluimos entre las obras neorrealistas las tres primeras películas firmadas en solitario por Fellini y *Senso*, podemos admitir que varias realizaciones tuvieron un éxito considerable hasta 1954. Pero se trata de casos aislados que no se contradicen con un cambio importante de los gustos del público. A mediados de siglo, los italianos se entusiasmaron por dos clases de películas, los melodramas y las comedias. Ambos géneros habían tenido un gran éxito antes de la guerra, recobraron antiguas tradiciones teatrales adoptadas por el cine a principios de siglo, pero conocieron un aumento en 1950. La crítica notó el cambio con cierto desprecio, calificando de "Neorrealismo de folletín" a los melodramas y de "Neorrealismo rosa" a las comedias¹⁵. La hipótesis que manejaban los periodistas suponía que el Neorrealismo había insuflado un

¹⁴ Cfr. *La domenica del Corriere*, 9.III.1947, p. 5.

¹⁵ Cfr. APRA, Adriano, y CARRABA, Claudio, *Neorealismo d'appendice*, Guaraldi, Florencia, 1976.

espíritu nuevo en los estudios y había obligado a los directores a modificar un poco sus recetas habituales. Poniendo el argumento al revés, quizás podríamos decir que el Neorrealismo llegó a los espectadores porque supo utilizar el espíritu del melodrama y, en una medida menor, el de la comedia, pero construyendo sus imágenes de manera audaz y provocativa. El debate en favor o en contra de esta propuesta es interminable y su único interés es reducir la impresión de trastorno que podría inducir una lectura rápida de las estadísticas: nada prueba que los italianos sufrieran un gran cambio cuando acudieron a ver melodramas en vez de obras de De Sica, y yo sugiero además que para muchos había una continuidad relativa entre unas y otras.

En 1950, el melodrama sigue mezclando lágrimas, nacimientos ilegítimos e imprevistos; la comedia acumula situaciones improbables y retruécanos. Pero los personajes, su medio, sus preocupaciones cotidianas son inéditas. El mundo de la pantalla, traspuesto, es el que los italianos ven a su alrededor: los protagonistas son empresarios, artesanos, empleados que se muestran deseosos de mejorar su condición, de progresar en la escala social. Una rama entera de la comedia explota la situación de los viajeros representantes, en perpetuo movimiento y en situación de mantener varias relaciones amorosas; si bien el embrollo del viaje no tiene nada nuevo, las esperanzas de esos representantes o las demandas de sus clientes revelan un frenesí del consumo que no tiene precedentes. Todos viven esperando algo más, caen en el espejismo de bienes y productos que no tienen todavía a su alcance pero que piensan adquirir mañana mismo. La Italia cinematográfica está en movimiento perpetuo, abandona paulatinamente el tren y se decanta por las dos ruedas y los automóviles, mide el nivel de vida por el tamaño de los cilindros y las cualidades del coche. ¿Estará aquí la influencia del Neorrealismo en las películas? Esto es cierto si consideramos la llegada masiva de pequeños burgueses que sustituyen a los príncipes y mendigos del melodrama o a los burgueses ociosos de la comedia. Es falso si consideramos el optimismo templado que manifiestan los personajes y el carácter puramente materialista de sus deseos.

Ambos géneros, melodrama o comedia, se dirigen a un público definido. El melodrama se dirige a los adultos, sobre todo a las amas de casa, y casi siempre pone en escena una pareja de edad madura, cuya encarnación favorita es el dúo Yvonne Samson/Amadeo Nazzari. ¿Qué puede esperar de la vida una mujer de treinta y cinco años que cuida su casa y espera a sus hijos al salir del colegio? Esta pregunta se la hacían sin duda muchas italianas. La solución es modesta: alguna aventura ocasional, pero que quizás no merezca la pena por los líos que provocan. Por otro lado, la comedia se dirige abiertamente a los adolescentes. Sus héroes tienen unos veinte años, no se atre-

ven a instalarse, sobre todo cuando encontrar un trabajo y un piso es difícil. Como es frecuente en esas intrigas, la distancia social es un factor importante; pero si antaño el encuentro del príncipe con la pastora era un tópico, las diferencias ahora se han hecho ínfimas y sirven para medir los límites que se pueden esperar del progreso en el universo contemporáneo.

Las comedias son caóticas, pasan sin transición de un episodio a otro; los melodramas no temen las mayores imposibilidades, los guiones bien elaborados han dejado su sitio a una forma de fantasía absurda. Aquí nos encontramos con las portadas del *Corriere*: al público no le disgusta una buena dosis de exceso, al contrario, le gusta que las catástrofes, aunque parezcan increíbles, cobren una apariencia de cataclismos, no le da miedo lo ilógico, le encantan los trastornos y las conclusiones inesperadas. Hay muchas definiciones para el término "realismo", pero si así se entiende una anticipación sobre un futuro posible pero no seguro, las películas de los años 50 son unos modelos de realismo. Los italianos ven lo que esperan ser pronto pero con bastante distancia, para no decepcionarse si la predicción no se realiza. Y vistas con este enfoque, las películas neorrealistas que enseñan una sociedad sin porvenir, víctima del pasado y todavía sacudida por la guerra, parecen totalmente privadas de realismo.

7. Una mirada venida de fuera

Algunas de las películas clasificadas bajo la etiqueta neorrealista transformaron el arte cinematográfico. La crítica extranjera percibió inmediatamente su calidad. En la década que siguió a la guerra, cuando no había televisión ni cintas de vídeo, se veían pocas producciones italianas y era fácil imaginar que el Neorrealismo representaba lo esencial del cine italiano. De hecho, los críticos eran más sensibles a la novedad estética que a la relación entre Italia y su cine, se preocupaban poco de saber lo que las películas de Rossellini o De Sica representaban para el público al que se dirigían. Les daba igual que *Ladri di biciclette* se convirtiera en la versión española en *Ladrón de bicicletas*, lo que no significa que sean dos ladrones, ya que la víctima se convierte también en ladrón, sino que una persona única roba varias bicicletas. Para quien sólo se preocupa por la estética fílmica, tal indiferencia acerca del contexto se perdona. Pero entonces debemos dejar de afirmar que las grandes obras neorrealistas son importantes porque representan fielmente al hombre contemporáneo y a la realidad italiana, porque los italianos, quienes debían decidirlo, no reconocieron en ellas su propia realidad.

Copyright of *Comunicacion y Sociedad* is the property of Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.