

163

JOYAS DEL NEORREALISMO

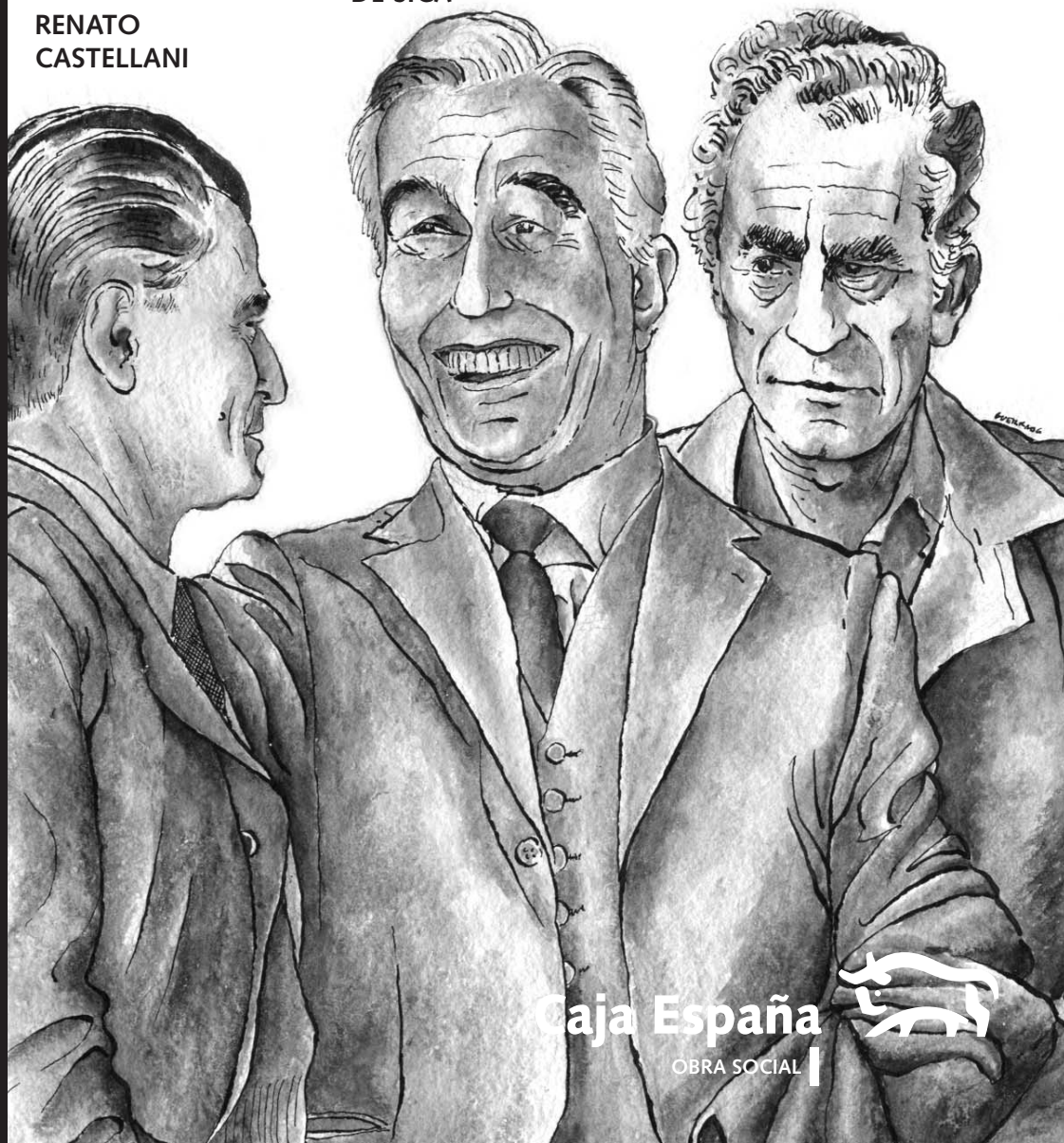
filmoteca
de Caja España

escritos

RENATO
CASTELLANI

VITTORIO
DE SICA

MICHELANGELO
ANTONIONI



Caja España

OBRA SOCIAL



REALIDAD, VERDAD Y LOS EQUIVOCOS DEL NEORREALISMO

En arte las intenciones conscientes de aquellos que lo crean han de ser siempre cuestionadas o, al menos, analizadas con cierto distanciamiento crítico; pues la experiencia nos dice que muchas veces hay un abismo entre lo que se presupone y el resultado concreto que se obtiene, que no es otro que la obra acabada.

En todo caso lo empírico, lo comprobable, aquello que materialmente está ahí, ante nosotros, son las obras, y por ellas hemos de juzgar, al margen de las intenciones que animaron a sus creadores. Y dejando de lado, también, el contexto histórico que las arropó o la recepción crítica de la que gozaron. Partiendo de aquí, podemos hoy decir que, pese a haber surgido desde postulados equívocos, el neorrealismo dio lugar a una gran cantidad de películas interesantes, algunas de ellas auténticas obras maestras de la historia del cine, y sobre todo abrió el camino para que se desarrollaran filmografías tan imprescindibles como las de Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica o Giuseppe De Santis. Además la influencia de este movimiento cinematográfico fue decisiva en otros muchos cineastas italianos, como Fellini o Pasolini y en diversas cinematografías de vanguardia de los años 60, como el "Free Cinema" británico o la "Nouvelle Vague" francesa. También en España su influencia fue clara en cineastas como Bardem y Berlanga.

Dicho esto, hay que señalar que no hubo un neorrealismo italiano sino muchos

y que al margen de las clasificaciones vigentes, que establecen distinciones entre el "rosa" de Renato Castellani, el "humanista" de De Sica, el "social" de De Santis, el "esteticista" de Visconti o el "espiritual" de Rossellini (Marcos Ripalda. "El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini", 2005), por no hablar del "neorrealismo sin bicicleta" que llegara a reivindicar Antonioni, podríamos señalar diferencias muy importantes entre unos y otros cineastas -incluso entre los más claramente adscritos al género- y, yendo un poco más allá, también entre unas películas y otras de un mismo director.

Pero, sintetizando, podemos admitir que hay unas intenciones comunes en la mayoría de los cineastas italianos citados, sobre todo en el periodo que va de 1945 a los primeros años 50. La primera característica común, que casi todo ellos asumen, está en la reivindicación de la realidad cotidiana y del hombre "verdadero", dentro de la estructura del filme mismo. Aparece así una preocupación manifiesta por los problemas e injusticias sociales de gente corriente, de individuos contemporáneos sin una especial significación. Luego la primera característica del Neorrealismo es de contenido, más que puramente formal. Por otra parte, como dirá Cesare Zavattini, guionista habitual de Vittorio de Sica y uno de los ideólogos del movimiento, el cine neorrealista debía transformar la realidad misma en narración, no contruir imitaciones narrativas de la realidad. Está pretensión de trabajar desde la realidad misma,

llevó al rodaje en exteriores, fuera de los estudios, con uso mínimo de recursos técnicos y con actores no profesionales, en ausencia de diálogos artificiosos.

Pero esta pretensión del Neorealismo, la de partir de la realidad para encontrar al hombre verdadero, introduce un montón de equívocos que sólo es posible despejar después de un detenido recorrido por los problemáticos, y difíciles, conceptos de "realidad" y "verdad". Empezando por el principio: tenemos, por un lado, a los hechos y los acontecimientos, tal y como se van produciendo en lo real. Frente a ellos un ser humano que los experimenta, lo cual produce en él un núcleo de experiencia real, de experiencia pura y dura, que se inscribe en el ámbito de lo subjetivo. Aquí, a este nivel, podemos situar ya de entrada a la verdad, en contra de lo que supone esa ideología objetivista a ultranza que ve siempre con sospecha a lo subjetivo. Para nosotros, por el contrario, en la experiencia subjetiva se inscribe la verdad íntima, y última, del sujeto. Ahora bien, otra cosa es cómo el ser humano elabora y procesa ese núcleo de experiencia, que por estar en contacto con lo real, es verdadera. Así, tenemos que reconocer que de inmediato intervienen los procesos perceptivos y cognitivos que, desde el Yo, van estableciendo un discurso que interpreta, inevitablemente en un plano lingüístico, los hechos de la experiencia. Diremos que ese discurso que se produce es yoico (para diferenciarlo así de lo estrictamente subjetivo) y, como todo discurso, puede ser verdadero o falso, formando ya parte de la realidad, íntima eso sí, del individuo.

La falsedad del discurso yoico -o auto-discurso, que parte del Yo, si se prefiere- puede proceder de un manifiesto predominio de los procesos narcisistas que, como bien sabemos, obnubilan el juicio y la razón; o bien se pueden deber a los prejuicios que se padecen, a la ideología que se profese o a errores perceptivos y cognitivos que, por el momento, suponemos no malintencionados (pues ya sabemos también que incluso los sentidos nos engañan a veces). Un papel muy relevante en la construcción de auto-discursos erróneos lo juega el mecanismo de la paranoia, tan ligado siempre a la forma en la que el Yo percibe la realidad circundante: el Yo tiende siempre a ver una amenaza en los otros. Es bien cierto que, como dijo Lacan, la realidad (para el Yo) tiene siempre una estructura paranoica. En todo caso, y pese a sus dificultades, no cabe descartar, por supuesto, que bajo determinadas circunstancias, algunos individuos sean capaces de construir discursos yoicos verdaderos y certeros, exentos por tanto de errores.

El siguiente escalón, en este proceso que estamos describiendo, es la representación de la realidad percibida y pensada (siempre como discurso) por uno mismo, para que pueda llegar a los otros, que no han sido testigos de dicha realidad. En este preciso momento es donde cabe hablar en sentido estricto de verdad y mentira. Es ahora cuando se puede construir un discurso para el otro que intente ser verdadero, frente, por oposición, a uno manifiestamente falso. La mentira, por tanto, y dejando ahora de lado el error que parte del discurso yoico, es malintencionada, hay un

deseo del yo, que obtiene así una satisfacción narcisista. Pero en este caso es una satisfacción que es buscada, que se persigue abiertamente.

Pero se puede asimismo representar a la realidad mediante un discurso verdadero. Es lo que persigue la ciencia, al construir discursos verificables y que se atengan a los hechos, ciñendo desde el ámbito del lenguaje a lo real mismo, permitiendo además verificar la verdad objetiva de los discursos, mediante los procedimientos de verificación empírica y de falsación (término propuesto por Popper). Que esta vía es tremendamente productiva y beneficiosa para el ser humano es algo evidente a estas alturas de la modernidad.

Pero también es evidente que creer que la ciencia es la única vía para acceder a la verdad conlleva un serio peligro, el de un cientifismo excluyente que forcluye, nada más y nada menos, que al sujeto, imposibilitando el acceso a ese núcleo de verdad subjetiva que, como hemos señalado antes, se localiza como inmediatamente próximo a la experiencia. Y es que recuperar y transmitir de alguna forma las verdades subjetivas sólo es posible mediante otra serie de experiencias inter-subjetivas, como pueden ser las artísticas.

El arte es también discurso, hecho de lenguaje, pero ha de ser situado claramente del lado de la verdad. Podemos decir que si no hay verdad no hay experiencia artística, pues la experiencia es siempre verdadera. Ahora bien, el problema es que, a diferencia de la ciencia, el arte construye siempre discursos metafóricos y simbóli-

cos, que por tanto no pueden ser ni “falsados” ni verificados objetivamente (son eminentemente subjetivos, ya lo hemos dicho).

Y aquí es donde podemos situar ese equívoco, tan posmoderno, que confunde a la ficción (que pertenece al ámbito de lo metafórico-simbólico) con la mentira. La mentira, tal y como la hemos descrito, es una ficción (no se atiene a los hechos), pero no toda ficción es mentira. ¿Cómo es esto posible?. Pues ante todo tenemos que darnos cuenta de que la realidad no es algo externo que se va produciendo mecánicamente ante nosotros, como puede desprenderse, a poco que se piense, del esquema que hemos estado siguiendo hasta aquí. Por el contrario, el ser humano crea en gran medida la realidad, a partir de sus actos. En este sentido podemos decir que hay discursos que no se atienen, en mayor o menor grado, a hechos previos, pero que al ser enunciados pasan a ser un acto que interacciona con lo real y que crea realidad.

El ejemplo más claro quizá sea el de la promesa. Veámosla en su estructura más pura: un padre promete a su hijo algo. Es una ficción, no se basa en hechos previos, sólo en la voluntad, el deseo y el valor del padre de cumplir en el futuro con lo que ha dicho. Si la cumple habrá por tanto una correspondencia entre sus palabras (en el pasado) y los hechos (en el presente en el que ocurren). En la promesa la única garantía es subjetiva y se proyecta hacia el futuro, a diferencia del proceso de falsación en el ámbito de los discursos científicos, que es objetivo y se proyecta hacia el pasado.

Con este tipo de verdad, subjetiva (que se basa por tanto en la fiabilidad de la instancia enunciativa, más que del enunciado), tiene que ver la ficción literaria o cinematográfica. Y su importancia radica en el hecho de que nos permite volver a ser subjetivos, reconstituyendo al sujeto que nos habita. En este sentido habría que distinguir entre la posición objetiva que subyace en el método científico, imprescindible para realizar los procesos de verificación y falsación, que permiten detectar a discursos equivocados, falsos y mentirosos (y de paso poner freno a los delirios narcistas del Yo, haciendo que prevalezca el principio de realidad) y la ideología objetivista que pretende borrar al sujeto. Es más, en cierto ámbito de las experiencias subjetivas, por ejemplo, de tipo religioso –en el budismo zen o en la mística católica–, se accede, mediante una anulación del narcisismo, a una posición paradójicamente “objetiva” (respecto al Yo) que, en otro plano, recuerda a la del científico que intenta trascender sus limitaciones yoicas para verificar una verdad objetivable.

Todo esto nos interesa especialmente porque la cámara de cine, como aparato que es, se coloca en una posición tremendamente objetiva. En realidad fue la primera máquina que permitió obtener una mirada, a escala humana, totalmente a-subjetiva. Este componente teratológico, monstruoso, de la cámara, que presupone una objetividad sin sujeto alguno, puede ser sin embargo elaborado por el arte, a partir de un sujeto de la enunciación que, haciéndose cargo de la cámara, permite poner las huellas reales, que ha capturado, del lado

de ese núcleo de experiencia subjetiva: primero del suyo, el del artista o grupo de artistas que participan en la elaboración del filme, y luego de los espectadores que lo recrean. Por lo demás la cámara de cine puede ser también un instrumento de elaboración lingüística de esos discursos que, como hemos señalado, representan a la realidad, por una parte, y la reproducen, por otra.

Si no tenemos en cuenta estos dos registros inscritos en la cámara de cine, su objetividad teratológica y su capacidad para actuar como instrumento discursivo, caeremos en muchos de los equívocos y malentendidos, de los que forma parte el Neorrealismo. Uno de los principales malentendidos estriba en presuponer que el documental está más cerca de la realidad (y de la verdad) que el cine de ficción. Sin embargo, el documental es un discurso que puede manipular los hechos, y por tanto deformar la realidad, a veces en un grado mayor que un discurso de ficción. Pero es que, además, ya hemos dicho que la verdad tiene que ver tanto con los hechos (del pasado) como con los actos (del futuro hecho presente) que la sustentan. De este modo, un documental, por mucho que recoja imágenes y sonidos “reales”, parte del hecho de que esas imágenes han sido seleccionados entre las infinitas posibles (hay pues un punto de vista previo, ideológico, por ejemplo), y han sido encuadradas y focalizadas de una determinada manera, para después ser montadas según esos mismos criterios. El resultado es un discurso elaborado a partir de imágenes de no-ficción que puede ser más o

menos fraudulento, y que puede estar más o menos manipulado, pero que sobre todo puede ser utilizado para fines propagandísticos, publicitarios, etc. Y en este sentido no deja de ser curioso que el documental haya experimentado mayores dificultades para convertirse en discurso artístico que el cine de ficción: es considerablemente mayor el número de películas de ficción que podemos considerar como obras de arte que el de documentales, bastante escaso, sin duda.

Y esto es así porque el documental, pese a ser discurso, se sitúa de entrada más cerca del objetivismo teratológico de la cámara, por eso produce discursos con mayores dificultades de elaboración estética, aunque más propicios para la manipulación propagandística: al utilizar dicho objetivismo, en estado bruto, sin sujeto de la enunciación que lo asuma, al valerse de ese objetivismo mecánico como aliado de la impresión de realidad que produce el cine, colabora con unos espectadores en general siempre propicios a establecer la falsa equivalencia impresión de realidad perceptiva = verdad. Otro uso diferente del artístico que, por lo mismo, propicia el documental es el de la explotación económica del morbo escópico, como muy bien demuestra la televisión actual. Programas como "Gran Hermano" tienen un gran componente de realidad, pero por eso mismo quedan muy lejos de cualquier verdad esencial, ética, del ser humano y son considerados, con razón, como discursos basura que se regodean en lo más bajo y manipulable que hay en el ser humano (un caso extremo reciente: el de la grabación

mecánica, objetiva, de una cámara en el cajero donde unos psicópatas quemaron viva a una mendiga. Una selección de la cinta ha sido ofrecida por las cadenas de televisión como morbo escópico con el que aumentar la audiencia. Lo mismo cabe decir del creciente fenómeno, muy popular entre segmentos cada vez más asociales y psicotizados de adolescentes, de grabar agresiones violentas con los móviles).

Por el contrario, la elaboración estética del cine de ficción (el rodaje en estudios, los decorados, el trabajo con los actores...) pone coto a la objetividad teratológica de la cámara y, por eso, mismo, abre las posibilidades de poder decir, desde una enunciación bien estructurada, una verdad humana, ética y subjetiva. Lo cual nos es útil, finalmente, para deshacer otro equívoco: el que presupone que el cine de ficción realista está más cerca de la realidad y de la verdad que el no realista; ya que hay que insistir en que, por ejemplo, una película de cine fantástico puede ser más verdadera, en un sentido estético, que otra muy realista pero deleznable desde el punto de vista artístico.

Digámoslo de una vez por todas: el arte es un discurso esencialmente metafórico y simbólico, y por tanto el llamado "realismo" no es sino un tipo de género más, que para ser llegar a ser verdadero no parte de ningún plus suplementario de legitimación. Incluso a veces ocurre lo contrario, y tiene, como el documental, que deshacerse de los equívocos que provoca la impresión de realidad o, en algunos casos, la menor elaboración del objetivismo de la cámara, que anula a lo subjetivo, base de la experiencia



Foto 1



Foto 5



Foto 2



Foto 6



Foto 3



Foto 7



Foto 4



Foto 8

artística.

Dicho lo cual, quizá podamos ya situarnos con el suficiente espíritu crítico frente a los múltiples equívocos en los que se basó el Neorrealismo italiano, aunque, pese a ellos, diera lugar a magníficas películas, como “Umberto D.” de Vittorio de Sica (1952), de la que vamos a comentar alguna de sus secuencias, para ilustrar esta lectura crítica del Neorrealismo que proponemos.

Se inicia el filme mostrándonos, durante los títulos de crédito, una calle por la que transcurre una manifestación (F.1). Se trata de una marcha de ancianos, jubilados con pensiones mínimas que no les alcanzan para vivir, y entre los que se encuentra Umberto, el protagonista del filme (Carlo Battisti). Cuando interviene la policía para disolver la marcha, Umberto se esconde en un portal, junto a otros ancianos y a su perro, su inseparable Flike. Este ladra a los guardias y la cámara lo focaliza en primer plano (F.2), dando así desde el principio un claro mensaje al espectador: el perro va a ser un personaje esencial en el filme. Mensaje que queda subrayado por el hecho de que frente a la solidaridad mostrada por Flike, que se atreve a ladrar a los guardias, los otros jubilados que acompañan a Umberto se muestran insolidarios y huidizos: así, cuando Umberto trata de vender su reloj, su anciano compañero le rehuye, negándose a comprárselo y desentendiéndose de su petición de ayuda, como muestra de nuevo claramente el primer plano de su rostro (F.3). De este modo se contraponen F.2 versus F.3, el perro (solidario) frente al otro (insolidario).

Retórica, pues, de clara influencia melodramática en la que el uso del primer plano es determinante, así como los efectos sonoros y los subrayados musicales. Nos encontramos pues ante un melodrama neorrealista (como tantos otros) en el que la identificación del espectador se promueve merced a elementos escenográficos, de montaje y de puesta en escena, exactamente idénticos a los de los melodramas de ficción.

Incluso podemos decir que este filme de De Sica se escora claramente hacia un manierismo formal. Así, cuando Umberto llega a su pensión y se enfrenta a la patrona, la cámara se sitúa en angulación contrapicada, con un objetivo gran angular y mostrándonos incluso el techo de la cocina (F.4); procedimientos de puesta en escena que provienen todos ellos, sin duda, de Orson Welles y su precursor, dentro del manierismo hollywoodense, “Ciudadano Kane”. Por lo demás la escena continúa desarrollándose con el uso melodramático del primer plano: de Umberto y la criada (F.5) frente a la malvada patrona (F.6). A esa contraposición melodramática contribuye también la composición del encuadre: en F.5 se sitúan juntos Umberto y la joven criada, uno delante y la otra detrás; mientras que en F.6 se focaliza, aislada, a la pérfida patrona. Vemos pues como los procedimientos de generación de significados son abiertamente retóricos y proceden del montaje. Incluso podemos percibir en general, como ya hemos señalado, un notable manierismo en la puesta en escena.

Es decir que, a parte de una cuestión de



Foto 9



Foto 13



Foto 10



Foto 14



Foto 11



Foto 15



Foto 12



Foto 16

contenido (la preocupación por una injusticia social que atañe a un hombre corriente e insignificante), en el aspecto formal no nos encontramos con la plasmación material de esos presupuestos documentales o realistas que están en las intenciones manifestadas por el movimiento neorrealista.

Sin embargo, en la siguiente escena emerge un cambio importante, que señala la presencia en el filme de otro estilo escenográfico, muy celebrado en su momento por los comentaristas de esta película, sobre todo por André Bazin. Nos referimos al uso puntual del plano-secuencia, para recoger momentos carentes, al menos en apariencia, de interés narrativo, y que muestran una cotidianidad banal, de tal modo que introducen en la narración un “tempo” lento, próximo al de la realidad. En este caso la cámara sigue a la criada en un largo plano-secuencia, que se inicia en un primer plano mientras la criada mira a Umberto, que se encuentra enfermo y le ha pedido el termómetro. En la mano sostiene un pollo que está pelando (F.7). Después se dirige hacia la puerta para comprobar que la patrona no la oye (F.8), y luego camina siguiendo un círculo hacia donde está Umberto, el cual sin embargo permanece en el fuera de campo durante esta parte del plano-secuencia, mientras la cámara sigue encuadrando en primer plano a la criada (F.9). Después, llega hasta donde está sentado Umberto, que se encuentra afligido por la fiebre y el dolor de garganta, mientras la cámara los re-encuadra a ambos en plano general (F.10), aunque la criada sigue moviéndose para acabar hablando a Umberto, mientras la cámara la continúa

focalizando en primer plano (F.11).

Se trata, pues, de un largo plano-secuencia, que introduce un tiempo muerto, sin interés narrativo aparente, aunque hemos de señalar que en el espacio-off en el que ha quedado situado Umberto se está desarrollando un pequeño drama, algo que va a ser de gran interés narrativo: se ponen en escena los primeros signos de su enfermedad, la cual le llevará al hospital y facilitará a su patrona la tarea de echarle de su habitación. En cualquier caso, parece que aquí la utilización del plano-secuencia hace honor a uno de los presupuestos teóricos de Cesare Zavattini, el guionista habitual de De Sica: “La intención de Zavattini de rodar ininterrumpidamente un plano-secuencia de 90 minutos, se había visto cumplida en el filme “La sogá” (Rope, 1948), dirigido por Alfred Hitchcock” (M. Ripalda, op.cit, pág. 162). El ejemplo elegido para hacer esta comparación es muy sugerente, ya que dicha película de Hitchcock es especialmente “teatral” y anti-realista, a pesar de su aparente continuidad real, lo cual demuestra que la llamada “retórica del montaje”, tan denostada por los críticos partidarios del realismo, en realidad se produce de igual modo, o aún en un mayor grado, en el interior del plano-secuencia, ya que lo que establece los “cortes” son los movimientos de la cámara y/o de los actores. Sin embargo, y de manera paradójica, la película de Hitchcock con las escenas más “montadas”, que es posiblemente “Psicosis” (Psycho, 1960) –piénsese en la famosa escena de la ducha- es por el contrario especialmente realista y posee una gran



Foto 17



Foto 21

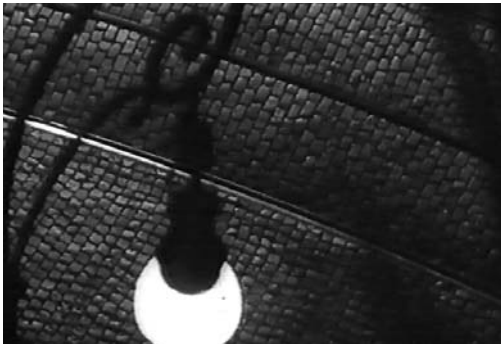


Foto 18



Foto 22

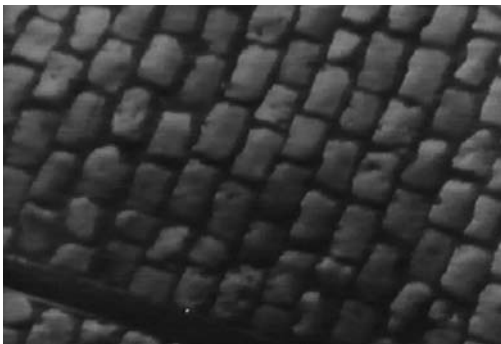


Foto 19



Foto 23



Foto 20



Foto 24

fuerza “escópica”.

De todos modos, este tempo fílmico diferente al habitual se vuelve a introducir en el filme en la secuencia en la que la criada prepara café nada más levantarse; secuencia que han comentado tanto Bazin como, más recientemente, Thompson y Bordwell, por tratarse de la representación en tiempo real de una sucesión de actividades banales. Según Thompson y Bordwell: “Bazin alaba con razón la secuencia por presentar la vida de la criada en toda su cotidianidad, pero asimismo deberíamos notar que un grado de drama está dentro también. La criada acaba de descubrir que está embarazada. La fuerza de la escena deriva de la tensión entre la gris rutina y su entumecida ansiedad sobre su futuro” (cit. en M. Ripalda, op. cit, págs 172-173).

En efecto, un poco antes de esta secuencia de la preparación del café, y después del plano-secuencia en la cocina

ambos planos (F.15 y F.16) son ejemplos perfectos de manierismo anti-realista: pocas veces los hechos que muestra la obra en sí han estado más lejos de sus supuestas intenciones teóricas de partida (y de lo que en su momento creyeron ver los críticos, por añadidura).

Otros procedimientos retóricos de un evidente manierismo anti-realista son el uso de un rápido travelling hacia delante (a modo de zoom) marcando una mirada del protagonista. Aparece dos veces: cuando Umberto mira desde el hospital al patio y ve al novio militar de la criada con el perro y, sobre todo, cuando desesperado abre la ventana de su habitación (F.17) y ve las vías del tranvía (F.18) para inmediatamente, por efecto del zoom, situarnos en los adoquines (F.19). Puesta en escena marcadamente retórica que por supuesto viene a explicarnos cómo la idea del suicidio se apodera del protagonista.

Aunque, pese al pesimismo melodramá-

BIOFILMOGRAFÍA



tico del filme, la secuencia final transcurre durante una soleada mañana en un parque donde juegan los niños (F. 20). Allí Umberto ve a la madre adúltera que conoció en la pensión y la observa con reprobación (F.21), lo cual hace que esta, cuando se da cuenta de su presencia (F.22), vuelva su rostro avergonzada (F.23). El filme acaba con un plano general que nos muestra a los niños jugando (F.24). Este plano es equivalente al del principio (F.1), de tal modo que podemos ver en ellos una clara contraposición: frente al grupo de jubilados desesperados, que representan el pasado (F.1), el grupo de alegres y despreocupa-

dos niños, que ejemplifican el futuro (F.24). Se trata de una forma de acabar el filme muy similar a como termina la obra más importante, entre aquellas que inauguraron el movimiento Neorrealista, pues esa "última secuencia de Roma, ciudad abierta (1945), en la que unos niños caminan bajo el oscuro cielo de Roma, revela el ideal de la reconstrucción: las nuevas generaciones levantarán los cimientos de la nueva Italia" (M. Ripalda, op. cit., pág. 72).

No obstante, la película de De Sica manifiesta después de todo una coherencia latente entre su estilo manierista y su

estructura narrativa, tan deconstruida, donde el personaje protagonista es una especie de anti-héroe, un pobre personaje humillado, dentro de un filme que sorprendentemente De Sica dedica a su padre. Umberto D., sin apellido, sin hijos, no deja descendencia; mientras que el embarazo de la criada, la otra protagonista del filme es claramente un desastre y, finalmente, la madre que aparece como tal, es señalada como adúltera (F.21-23). Fenómenos todos ellos que anuncian ya esa modernidad terminal que habrá de protagonizar toda la segunda mitad del siglo XX.

LUIS MARTIN ARIAS

Nació en Ferrara (Italia) en 1912. Comienza su relación con el cine escribiendo crítica de películas en el periódico de Ferrara, "Corriere Padano" en 1939. Luego sería también crítico de cine en varias revistas. Durante la II Guerra Mundial y bajo el régimen fascista Antonioni completa su formación técnica en el Centro Sperimentale de Roma. Realiza, como otros muchos cineastas italianos de la época, una estancia en París, trabajando como ayudante de Marcel Carné en "Les visiteurs du soir" (1942), al mismo tiempo que colabora en el guión de "Un pilota ritorna" (1942) de Roberto Rossellini. En esta época colabora en diversos guiones de Rossellini y de Giuseppe de Santis, cineastas que en ese momento, entre 1941 y 1943, lanzan sendos manifiestos reivindicando un cine específicamente nacional, "antropomórfico" para Visconti y de "paisaje italiano" para de Santis, sentando así las bases teóricas para que surja el Neorrealismo.

La relación de Antonioni con este importante movimiento cinematográfico va a ser muy compleja y problemática. Para algunos autores, como Domènec Font, el Neorrealismo lo inauguran a la par Visconti y Antonioni, este último gracias a su primer cortometraje, el documental "Gente del Po" (empezado en 1943 y concluido en 1947). Sin embargo Antonioni, como dijo el crítico Guido Aristarco, se propuso enseguida una superación del Neorrealismo, tanto de índole "moral" como "narrativa", hasta llegar a eso que él mismo denominó, a partir de su filme "El grito", como un neorrealismo "sin bicicleta" –en alusión a la famosa película "El ladrón de bicicletas" de De Sica-.

Su debut en el largometraje lo lleva a cabo con "Cronaca di un amore" (1950), penetrante análisis de la crisis de una pareja, tema que va a desarrollar hasta la saciedad en sus obras posteriores. En este filme interviene una jovencísima Lucía Bosé, que había sido elegida Miss Italia el año anterior. Pese a su novedad temática y estilística, la opera prima de Antonioni pasa desapercibida en Italia, aunque triunfa en Francia, siendo reivindicada por el gran crítico André Bazin, por su forma, para él "insólita en el cine europeo". Comienza así una carrera que en los años 50 sufrirá muchos vaivenes. En "El grito (Il grido)" (1954) abandona los ambientes burgueses de sus filmes anteriores y comienza a dar un giro a su mirada, al intentar mostrar el malestar existencial nada más y nada menos que en el mundo del proletariado. A continuación comienza el mejor momento para Antonioni, su época de madurez creativa y de máximo reconocimiento internacional,

que transcurre en la primera mitad de los años 60. Rueda una magistral serie -una tetralogía- que se inicia con “La aventura” (L’ Avventura, 1960), y prosigue con “La noche” (La notte, 1961), “El eclipse” (L’eclisse, 1962) y “El desierto rojo” (Deserto rosso, 1964), películas con las cuales no sólo renueva con ímpetu el cine italiano, tanto en los contenidos como en la forma, sino que ofrece una mirada insólita y desconcertante en el panorama filmico europeo.

“La aventura” creó ya dos actitudes irreconciliables frente a un cine radicalmente conceptual y de vanguardia: la de un

rechazo total (presente sobre todo en gran parte del público más convencional y entre cierta intelectualidad italiana de izquierdas) o la de una aceptación y adoración también sin fisuras (más difundida en el mundo de la crítica, en un pequeño sector cinéfilo del público y entre muchos intelectuales de prestigio, sobre todo franceses como Roland Barthes). Pero la actitud crítica, frente a los aspectos más propiamente vanguardista de la obra de Antonioni, añadirá pronto a su repertorio de acusaciones (formalismo burgués, experimentalismo sin sentido y derrotista) también el argumento de la “decadencia”, facilitado por el evidente comportamiento errático que adopta

BIOFILMOGRAFÍA



desde mediados de los 60 la filmografía, y la vida, del director de Ferrara.

Sus siguientes filmes asumen una elegante belleza formal, mucho más vistosa para un público ya reconocidamente “moderno” –en el sentido de lo que luego se llamará el sesentayochismo”-, como sucede en la que será el mayor éxito comercial de su carrera, la muy pop “Blow up” (Sueño de una noche de verano / Blow-up, 1967) que se rodó en el “swinging” Londres. “Zabriskie Point” (1970) se rueda en Estados Unidos y representa una curiosa alegoría sobre los jóvenes y la contracultura hippie, vistos por la mirada peculiar de un cineasta europeo de vanguardia. En “El reportero” (Professione reporter, 1972) volverá a aparecer toda la antigua maestría de

Antonioni para innovar y sorprender.

Tras un largo periodo sin rodar, sus dos películas siguientes son sendos intentos de proseguir un trabajo de búsqueda e innovación, cada vez más difícil para él. En 1985 sufre un infarto cerebral que le deja semiparalizado y sin habla, pero gracias a su tenacidad y a la ayuda de su compañera, Entica Fico, seguirá desarrollando diversos proyectos desde entonces. El más importante será su regreso a los platós para co-dirigir con Wim Wenders “Más allá de las nubes” en 1995. Ese mismo año recibe un Oscar honorífico a toda su carrera y es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Los Angeles.

LARGOMETRAJES:

1950. Cronaca di un amore (Crónica de un amor)

1952. I vinti (Los vencidos) 1953. La dama sin camelias (La signora senza camellie)

1953. Tentato suicidio (episodio de: L'amore in città)

1955. Le amiche (Las amigas)

1956. Il grido (El grito)

1959. L'Aventura (La aventura)

1961. La notte (La noche)

1962. L'eclisse (El eclipse)

1964. Deserto rosso (El desierto rojo)

1965. Il provino, episodio de: I tre volti (Tres perfiles de mujer)

1966. Blow-up (Blow up. Sueño de una noche de verano)

1970. Zabriskie Point

1972. Chung Kuo, Cina

1974. Professione: reporter (El reportero)

1980. Il mistero di Oberwald (El misterio de

Oberwald)

1982. Identificazione di una donna (Identificación de una mujer)

1995. Al di là delle nuvole (Más allá de las nubes). Co-dirección: Wim Wenders

2002. Il filo pericoloso delle cose (episodio de: Eros)

Realizador y guionista italiano que nació en 1913 en Varigotti (Savona) y murió en 1985, en Roma. Tras pasar su infancia en la Argentina, a donde su padre fue a trabajar, para la Eastman Kodak, fue educado en Suiza, hasta que volvió a Italia, para vivir en Milán, donde se graduó en Arquitectura. Durante 1934 escribe y dirige un programa radiofónico, llamado "In línea". En Roma inicia su trabajo como guionista y ayudante de realización de reconocidos cineastas italianos de los años 30, como Mario Camerini, Augusto Genina, Mario Soldati o Alessandro Blasetti.

Dio comienzo a su carrera de realizador con "Un colpo di pistola" (Un tiro en reserva, 1941), elegante historia basada en un relato de Aleksandr Pushkin, en cuyo guión

BIOFILMOGRAFÍA



participó también Alberto Moravia, con Fosco Giachetti e Assia Noris, un filme que se inscribe dentro del filón “caligráfico”, de estilo frío y manierista, como lo hará también su siguiente obra, “Zazà” (1942); si bien la fuerza de la realidad circundante y la cada vez mayor difusión alcanzada por el neorealismo le llevan a cambiar de forma, para moverse en una nueva dirección, e introducir una peculiar variante en el movimiento. A través de su amistad con Fausto Tozzi, más tarde actor secundario e incluso realizador de un par de películas, Castellani se acerca al submundo romano y narra unas historias que en gran medida ha vivi-

do su amigo. De este modo, son “Sotto il sole di Roma” (1948) y “E primavera” (1949) las películas que le dieron fama internacional, luego confirmada en su “Due soldi di speranza” (1952), que fue premiada en Cannes con la Palma de Oro (ex -aequo con “Otelo”, de Orson Welles. Estos filmes constituyen una trilogía toda ella rodada fuera de los estudios, sin decorados, con actores no profesionales o desconocidos, que dará vida a un nuevo género conocido como el “neorealismo rosa”, rechazado por parte de la crítica supuestamente culta de la época, pero que sin embargo logrará un gran éxito de público.

En 1954 realizó su preciosista filme en color “Giulietta e Romeo”, rodado en escenarios naturales y con el que logró dar un ambiente auténticamente italiano al drama de Shakespeare, a pesar de haber sido rodado en inglés con actores británicos. Con este filme obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia. Su filmografía posterior se caracterizará por la variada temática que aborda en cada película, como “I sogni nel cassetto” (1957), “Il brigante” (1961) –historia de un bandido calabrés, escrita por Giuseppe Berto-, “Mare matto” (1964) o “Questi fantasmi” (1967), aunque la mayoría son comedias “a la italiana”. De este periodo sobresale “Nella città l’inferno” (Infierno en la ciudad, 1959), en el que da un cálido aliento humano a la historia de unas mujeres encarceladas y en el que se enfrentan Anna Magnani y Giulietta Masina.

Después Castellani se dedicará a colaborar con la televisión italiana, realizando sobre todo biografías. De este modo, en 1973 dirigió un notable “Leonardo da Vinci”, en forma de serie formado por cinco episodios; y en 1982 dirigirá, también para televisión, “Giuseppe Verdi”.

LARGOMETRAJES:

- 1941. Un colpo di pistola
(Un tiro de reserva)
- 1943. Zazà
- 1943. La donna della montagna
- 1946. Mio figlio professore (Mi hijo profesor)
- 1947. Sotto il sole di Roma
- 1949. E primavera
- 1951. Due soldi di speranza

- 1953. Giietta e Romeo (Romeo y Julieta)
- 1957. I sogni nel cassetto (Si tú estuvieras)
- 1958. Nella città l’inferno
(Infierno en la ciudad)
- 1961. Il brigante
- 1962. Mare matto (Pensión a la italiana)
- 1962. Venus imperiale (Venus imperial)
- 1964. Controsesso
(Episodio: Una donna d’affair)
- 1964. Tre notti d’amore (Tres noches de amor. Episodio: La viuda)
- 1967. Questi fantasmi
(La guapa y su fantasma)
- 1969. Una breve stagione
(Un verano contigo)

Hijo de un magistrado, De Sica nace en Sora (Frosinone, Italia) el 7 de julio de 1901. Su infancia transcurre en Nápoles, en el seno de una familia de la pequeña burguesía, aunque se trasladó a Roma cuando contaba con 10 años de edad. En la capital italiana se diploma en contabilidad, pero atraído por el espectáculo desde niño, a finales de 1918 da sus primeros pasos como actor en el film «Il processo Clémenceau» de Edoardo Bencivenga, acompañado en el reparto por Francesca Bertini. Luego, rodó otras películas en las que se mostraba tal como era para dar vida al personaje de un joven divertido y despreocupado.

En 1922 entra a formar parte de la compañía teatral de Tatiana Paulova. Tras ingresar sucesivamente en diversas compañías, se enrola (en la temporada 1927-28) en la de Sergio Tofano, en la que obtiene sus pri-

meros grandes éxitos como actor, recitando textos de Pirandello, Achard y otros. Por esa misma época consigue otro notable éxito con el espectáculo «Za-Bum», dirigido por Mario Mattoli. En 1933 se organiza una compañía entre Tofano, Rissone y De Sica, dirigida por el primero, y posteriormente, en 1935, se forma entre Rissone, Melnati y De Sica, en esta ocasión dirigida por este último.

Entretanto, en 1931, había aparecido en el cine en calidad de actor en «La vecchia signora», filme de A. Palermi. A partir de ese momento sus interpretaciones para el cine se harían muy frecuentes, participando en películas de Camerini, Bragaglia, Mattoli

y otros. El gran éxito de público como actor lo logró en 1932 como protagonista de «¡Qué sinvergüenzas son los hombres! (Gli uomini che mascalzoni!)» de Mario Camerini. Su carrera de divo se consolidó con películas de valor desigual entre las que cabe recordar «Darò un milione» (1935), «Il signor Max» (1937) y «Grandes almacenes (I grandi magazzini)» (1939), dirigidas por Mario Camerini.

En 1940 debuta como director cinematográfico al rodar «Rose scarlatte», adaptación de un texto teatral de gran éxito, realizada en colaboración con Giuseppe Amato. Inmediatamente dirigirá su primer film en solitario, el titulado «Maddalena,

PROGRAMA

CICLO: "JOYAS DEL NEORREALISMO"

FEBRERO 2006

- **LEÓN:** TEATRO ALBÉITAR (UNIVERSIDAD DE LEÓN) C/ Luis de Sosa, esquina Covadonga
 - **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
 - **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4
 - **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
 - **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
-

zero in condotta» (1940). Sin olvidar su actividad de actor (es intérprete de buen número de sus films), sus miras profesionales tras la guerra se inclinan primordialmente hacia la dirección cinematográfica, si bien antes, entre 1943 y 1945, desligado de sus antiguos compañeros, retorna al teatro interviniendo en diferentes espectáculos, actividad que prolongará de forma más discontinua en años sucesivos.

Por lo que se refiere a su carrera como director de cine, tras rodar algunas simpáticas comedias, cambió de género con el intenso "Los niños nos miran (I bambini ci guardano)" (1943), que anunciaba la legen-



daria época del Neorrealismo y marcó el inicio de la afortunada colaboración con Cesare Zavattini: de dicha época son "El limpiabotas (Sciusciá)" (1946) y "Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)" (1949), que le valieron el Oscar dedicado a las películas

de habla no inglesa y entraron a formar parte de la historia del cine mundial. “Milagro en Milán (Miracolo a Milano)” (1951) que gana el primer premio (ex-aequo) en Cannes y “Umberto D” (1952) consagraron la maestría de De Sica, culminando su obra. En 1955, y en reconocimiento a «los valores humanos expresados por sus films», fue recompensado con el Trofeo de Oro Selznick.

Luego, acabó dirigiendo películas puramente comerciales o caracterizadas por un intimismo esquemático, y sólo en contadas ocasiones logró mostrar el talento de antaño. De esos años, cabe citar “El oro de Nápoles (L'oro di Napoli)” (1954), “Dos mujeres (La ciociara)” (1960), “Ieri, oggi e domani” (1963) y “El jardín de los Finzi Contini (Il giardino dei Finzi Contini)” (1971), dos películas con las que ganó de nuevo el Oscar. Como actor, destacan el famoso díptico iniciado con “Pan, amor y fantasía (Pane, amore e fantasia)” (1953) de Comencini y la inolvidable interpretación en “El general de la Rovere (Il generale della Rovere)” (1959) de Rossellini. De Sica contrajo matrimonio en 1937 con la actriz Giuditta Rissone y posteriormente con la actriz española, afincada en Italia, María Mercader. Tras una operación en los pulmones, murió en Neuilly (Francia) el 13 de noviembre de 1974.

LARGOMETRAJES:

- 1940. Rose scarlatte (Rosas escarlatas)
- 1941. Teresa Venerdì (Nacida en viernes)
- 1941. Maddalena zero in condotta (Magdalena, cero en conducta)

- 1942. Un garibaldino al convento (Recuerdo de amor)
- 1943. I bambini ci guardano (Los niños nos miran)
- 1944. La porta del cielo (La puerta del cielo)
- 1946. Sciuscià (El limpiabotas)
- 1948. Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)
- 1951. Miracolo a Milano (Milagro en Milán)
- 1952. Umberto D (Umberto D)



- 1953. Stazione Termini (Estación Termini)
- 1954. L'oro di Napoli (El oro de Nápoles)
- 1956. Il tetto (El techo)
- 1960. La ciociara (Dos mujeres)
- 1961. Il giudizio universale (Juicio universal)
- 1962. Boccaccio '70 (Episodio: La riffa)
- 1962. I sequestrati di Altona (Los secuestrados de Altona)

1963. Il Boom (El especulador)
1963. Ieri, oggi, domani
(Ayer, hoy y mañana)
1964. Matrimonio all'italiana
(Matrimonio a la italiana)
1965. Un mondo nuovo
1966. Caccia Alla volpe
(Tras la pista del zorro)
1967. Le Streghe (Las brujas)
1967. Sette volte donna (Siete veces mujer)
1968. Amanti (Amantes)
1970. I girasoli (Los girasoles)
1970. Il giardino dei Finzi Contin
(El jardín de los Finzi Contini)
1970. Le coppie (Tres parejas. Episodio: Il Leone)
1972. Lo chiameremo Andrea
(¿Y cuando, llegará Andrés?)

1973. Una breve vacanza
(Amargo despertar)

1974. Il viaggio (El viaje)

BAJO EL SOL DE ROMA

(Sotto il sole di Roma)

Italia, 1948.

B/N, 117 minutos

Dirección: Renato Castellani

Guión: Renato Castellani, F. Tozzi,
Sergio Amidei, Emilio Cecchi
y Ettore Margadonna, basado



en un argumento de Renato Castellani y F. Tozzi

Fotografía: Domenico Scala

Música: Nico Rota

Intérpretes: Liliana Mancini, Oscar Blando, Franco Golisano y actores no profesionales

Primera parte de la trilogía de Castellani sobre la gente pobre, base del pueblo italiano de la época. Con esta película entrará de lleno en el movimiento neorrealista, mediante una emocionante comedia, plena de ritmo y de gran vivacidad, creando de paso una variante llamada “neorrealismo rosa”, al introducir el amor y un suave humor dentro del estilo característico de este movimiento cinematográfico, dando así un cierto optimismo a la crónica de costumbres.

Narra la historia de un muchacho de 17 años y de su guapa vecina, a través de cuatro episodios subrayados por la voz en off del protagonista, que intenta dar más verosimilitud realista al filme diciendo “esta no es una historia inventada, es mi propia historia”. Realizada con gran maestría narrativa, destacan la cantidad de pequeñas anécdotas, los variados personajes que intervienen y el peculiar humor que se mezcla con una particular alegría de vivir, así como el realismo de sus localizaciones, que permite a veces incluir en un mismo plano exteriores e interiores. Los actores son jóvenes elegidos por la calle, sin ninguna preparación. Entre ellos destaca la bella Liliana Mancini, que tras rodar algunas películas más se convirtió en una conocida montadora, y el siempre eficaz Alberto Sordi, uno de los pocos profesionales del reparto, en una de sus primeras interpretaciones.

León: DOMINGO 12

Palencia: MARTES 14

Ponferrada: LUNES 6

Valladolid: JUEVES 16

Zamora: LUNES 13



CRÓNICA DE UN AMOR

(Cronaca di un amore)

Italia, 1950.

B/N, 98 minutos.

Dirección: Michelangelo Antonioni

Guión: Michelangelo Antonioni,
Daniele D'anza, Silvio
Giovaninetti, Francesco
Maselli y Piero Tellini

Fotografía: Enzo Serafin

Música: Giovanni Fusco

Intérpretes: Lucía Bosé, Ferdinando Sarmi, Massimo Girotti, Gino Rossi

La investigación detectivesca de un marido celoso que quiere conocer el pasado de su joven esposa, una bellísima y glacial Lucía Bosé recién elegida por entonces Miss Italia. Con apariencia de cine negro a la italiana, pasado por el tamiz de la crónica realista, el filme sin embargo va mucho

más allá y en su momento cautivó a críticos como André Bazin y Noël Burch. La secuencia inicial nos muestra un montón de fotos de una bella mujer y a un detective que nos asegura que no hay sospechosa, que esta vez, paradójicamente, no hay “caso”, sólo un marido patológicamente celoso. Pese a todo la investigación echa a andar, más como artefacto narrativo que otra cosa.

Se despliega así una narración que versa en apariencia sobre la pasión, pero

www.cajaespana.es