

población de Roma, ciudad abierta, y como los partisanos de Paisà³ o los frailes de Francesco, juglar de Dios⁴).

Luego la forma «documental» de observar y analizar; por tanto, el continuo retorno, incluso en la documentación más estricta, a la «fantasía», ya que en el hombre hay una parte que tiende a lo concreto y otra que tiende a la imaginación. La primera tendencia no debe sofocar a la segunda. Por último, la «religiosidad». En la narración cinematográfica la «espera» es fundamental: toda solución surge de la espera. Es la espera la que hace vivir, la espera la que desencadena la realidad, la espera la que, tras la preparación, permite la liberación.

"Todo se puede reducir, sólo lo puede"
- la guerra → el cine.
- hasta el momento: lo puede en Hollywood-
More.

³ Paisà, 1946.

⁴ Francesco, giullare di Dio, 1950.

Tesis sobre el neorrealismo

CESARE ZAVATTINI

* Dos observaciones preliminares:

1) El neorrealismo es hoy nuestra única bandera. Fuera del ámbito crítico de esta palabra corremos el peligro de no entendernos. El neorrealismo es la base del único y vital movimiento del cine italiano; por eso cualquier discusión seria y profunda debe producirse dentro del neorrealismo. Las formas de moverse en el marco del neorrealismo pueden ser muchas, pero la unidad viene dada por un frente común de lucha y de inspiración, de consciente interés social.

2) El neorrealismo no es un movimiento de naturaleza estrictamente histórica —en el sentido de que esté vinculado a los grandes ideales históricamente enraizados en el pueblo italiano—; nace más bien de una nueva actitud ante la realidad. Por tanto, no cabe pensar que un movimiento de esta naturaleza tenga su propia existencia vinculada al breve período de descomposición social típico de la posguerra, y pueda liquidarse con la frase: «Basta con el neorrealismo: la situación italiana se ha normalizado.» Precisamente en la línea de las consideraciones a las que nos ha llevado la guerra, hemos descubierto, al contrario, que la vida no se ha normalizado, que la regla de nuestra sociedad no puede ser la vida normal, sino la que se quiere hacer pasar como la *excepción*: desde la miseria a la injusticia, en sus formas manifiestas o encubiertas. Veamos, entonces, dónde reside la perspectiva del neorrealismo: en el descubrimiento de la actualidad. Hasta hace muy poco la

gran ledw

cinematografía se basaba en el argumento, fruto de la imaginación. Todo surgía como si la actualidad, el hecho sin corte novelesco, no existiese. Para el cine, lo único que existía eran los «grandes» hechos. La guerra, en cambio, nos hizo descubrir la vida en sus valores permanentes. «Es la guerra», dijimos, y nos encontramos en contacto con una realidad tremebundamente descompuesta, mientras iba adquiriendo consistencia una disposición pacifista en nuestro espíritu.

Los primeros films neorrealistas que iniciaban un discurso de amplio alcance humano no podrían haber surgido sin la coincidencia del hecho contingente (histórico-social-político) y los intereses de eternidad que habían madurado en nosotros. Nuestra vinculación a la mejor tradición del pasado —un cierto espíritu del *risorgimento* que había en nuestra actitud— respondía a nuestra preocupación humana, *antirretórica*, que se situaba decidida y polémicamente contra la hipocresía y la opresión del fascismo.

Otra coincidencia: el neorrealismo en contacto con la realidad descubrió, sobre todo, hambre, miseria, explotación por parte de los ricos; por eso fue naturalmente socialista. (No creo en absoluto en los que son neorrealistas y reaccionarios: olvidan, efectivamente, que el neorrealismo coincide con las necesidades extremas de la población.) Por supuesto no puedo decir cuál va a ser su futura evolución, porque no puedo saber cuál va a ser la futura evolución de nuestra sociedad; pero el neorrealismo dará cuenta sin cesar de esta evolución, porque, como el sudor a la piel, el neorrealismo permanece pegado al presente. Jamás aplaza el conocimiento de un hecho de su propio tiempo, creo que su moral y su estilo radican precisamente en esto.

ACTUALIDAD

Pero, entendámonos: el neorrealismo no puede partir de contenidos preestablecidos, sino de una actitud moral: el conocimiento de su tiempo con los medios específicos del cine. Nuestra preocupación común consiste en intentar saber cómo están las cosas a nuestro alrededor; y que esto no parezca una banalidad: para mucha gente la verdad carece de interés, o por lo menos no están interesados en darla a conocer; porque conocer quiere decir proveer; y así la derecha aplaza, unos más y otros menos, el conocimiento de los problemas vitales de las masas. ¿Durante cuántos años han sido aplazados los *Granili* en Nápoles? No es más que un ejemplo. No la esperanza, sino la inmediatez, la urgencia y la responsabilidad de cualquier tipo de aplazamiento, como en el caso de los *Granili*, constituyen el punto de contacto

entre la izquierda y el cristianismo. Este conocimiento no tiene límites. Acepto incluso que se me muestre cómo se fabrican las banderillas¹, siempre que se me desvele todo el proceso de producción, con todas las relaciones humanas y sociales que ello implica. Sólo de esta forma el espíritu de encuesta dejará de ser una equiparación de las formas de expresión. A propósito de este espíritu de encuesta, me sorprende que haya que explicar que en él se articulan todas las posibilidades creativas del espíritu humano. Si, por ejemplo, un decadente tiene que describir una botella, pondrá el acento, sobre todo, en las iridiscencias del vidrio, pero se le escaparán hechos humana y artísticamente importantes: que para hacer aquella botella, y otros miles de botellas parecidas a aquella, un obrero tiene que soplar día tras día el vidrio, y a los 40 años se habrá quedado sin pulmones, para decir sólo uno de los más importantes.

CONTRA LA IDEA DE LA ENCUESTA

Sin embargo, conocer no es suficiente. Los artistas tienen que mirar la realidad a través de la convivencia. La necesidad de convivencia puede nacer de experiencias de tipo ancestral; pero a nosotros —argumentistas, guionistas, directores— nos interesa instaurar relaciones profundas con los demás hombres y con la realidad; hasta conseguir una nueva relación de producción artística que no sólo transforme nuestro arte, sino que produzca resultados en la vida, de forma que se produzca una mayor convivencia entre los hombres. Muy pocos poseen la requerida paciencia para mirar y escuchar. Y, sin embargo, basta un gesto, una palabra, para modificar una relación.

El hombre sentado frente a mí en el compartimento vacío me es antipático; después me dice «Puedo abrir la ventanilla?», y todo cambia. Y cuanto más se profundiza en la realidad, más se analizan los hombres y las situaciones, más se destacan las relaciones de coincidencia, y más se pone el acento en la comunidad de los intereses. En una palabra, se trabaja para salir de las abstracciones.

En la novela los protagonistas eran héroes: el zapato del héroe era un zapato especial. Nosotros, en cambio, intentamos captar el punto en común de nuestros personajes. En mi zapato, en el del rico, en el del obrero encontramos los mismos ingredientes, el mismo trabajo del hombre. (El neorrealismo es siempre un proceso de no diferenciación, tiende a descubrir los derechos comunes a partir de las necesidades de la vida elemental; por eso

¹ En castellano en el original (N. del T.).

es amor a la vida, y creo que por eso protesta contra la guerra de una forma más profunda y natural, menos «política» que los alemanes, los franceses, y ya no hablemos de los ingleses. Quizá en eso se pueda reconocer la cualidad italiana del neorrealismo.)

→ Y ahora hablemos de la forma. Es decir, ¿cómo expresar cinematográficamente esta realidad? Querría repetir aquí una vez más que un contenido que se quiere expresar siempre encuentra su propia técnica. Y luego está la imaginación, siempre y cuando se ejerza en la realidad y no en el limbo. Y esto merece una explicación. No querría que se pensase que para mí los únicos hechos son los hechos de la crónica de sucesos. He querido dirigir mi atención también sobre los hechos de la crónica de sucesos con la intención de reconstruirlos de la forma más próxima a la realidad, utilizando la imaginación a partir de lo que el profundo conocimiento del hecho te sugiere. Creo que lo coherente sería captarlos con el objetivo en el mismo momento en que se producen. Eso es lo que querría haber hecho en *Italia mia*²: entendámonos de una vez para siempre (pero, Dios mío, ¿cómo se puede llegar a pensar que esté hablando de una mecánica fotográfica! Si fuese posible asombrarnos y adiestrarnos en cualquier toma mecánica de la realidad; significaría que la gracia se había desparramado finalmente sobre el hombre, hasta el punto de que ya no necesitaría al arte, porque se consumiría —y lo consumiría todo— en la vida); toda relación con la cosa que se quiere comunicar es una relación que implica una elección, por tanto, un acto creativo del sujeto; solo que en nuestro caso este sujeto consume el «coito» ahí mismo —in loco—, en lugar de comenzar en contacto con el objeto para luego ir a terminarlo en otro lugar. Esto es lo que yo llamo tipo de encuentro.

→ Con este método de trabajo se podría obtener un doble resultado. ¹ Por lo que se refiere a los hábitos morales, los hombres del cine saldrían fuera, en contacto directo con la realidad. Habrá quien se quede en la primera etapa, otros en la segunda y otros en la tercera. Pero en el bosque de la vida el cineasta está siempre al acecho del ciervo de oro, de la realidad social capaz de mover sus cuerdas creativas. Luego cada uno elaborará a su manera la realidad; pero podemos estar seguros de dos cosas: de que habrá lanzado su grito en el bosque y no sentado ante una mesa, y de que habremos asegurado una conti-

² Argumento que no llegó a realizarse y que data de 1951, después de pasar por las manos de De Sica y de Rossellini.

nidad moral en el ojo de la cámara. ² Se crearía una producción que escapa a la misma matriz moral de nuestro tiempo, incorporando la novedad de una conciencia colectiva. Incluso en virtud del número. Si hacemos cien films al año inspirados en estos criterios, cambiamos las relaciones de producción. Si solo hacemos tres, quiere decir que estamos sometidos a las relaciones de producción existentes actualmente.

Si he afirmado con una cierta violencia polémica estos conceptos —que no son mi mucho menos los de un teórico y un sistemático, sino las ideas de un hombre que se esfuerza por comprender las razones de lo que han hecho y pueden llegar a hacer los cineastas italianos—, es porque a veces me ha parecido que se estaba perdiendo el sentido de la enseñanza neorrealista, hasta el punto de ver prevalecer a aquellas fuerzas que intentaban presentar al neorrealismo como un espejismo o como un cadáver. Hay que reconocer que ha habido, y hay, bastantes deserciones y cambios de ruta, y así los films no nacen del fondo de la propia conciencia, sino del «tráfico» cinematográfico que, a veces, coincide también con buenas aportaciones sociales, cuando «el ambiente» siente su «oportunidad» práctica, no sé si me explico. Son muy pocos los que tienen un programa; cuando, en cambio, en el terreno cinematográfico cada uno debería tener un programa, no para equilibrar las personalidades, sino para dar a cada personalidad el refuerzo de una conciencia crítica del poder inmediato y determinante del medio que se tiene a disposición. Paradójicamente, se puede decir que un hombre de cine que tenga un programa —una línea— ya pertenece al ámbito del neorrealismo. Sin embargo, incluso alguno de aquellos hombres a los que tanto debe el cine italiano, a raíz de sus evoluciones posteriores, han permitido que se insinuase la sospecha de que durante un tiempo hubiesen sido neorrealistas sin saberlo —es decir, sin programa—, ofreciendo de esta forma a los adversarios una prueba implícita para su tesis denigratoria: considerar al neorrealismo como algo de una mañana, o incluso peor.

Al margen de mi tono polémico —una paradoja a veces puede resultar más eficaz que un sutil razonamiento como instrumento de ruptural—, quería decir que la alternativa era, y es, una sola: o del neorrealismo, llevado a sus últimas consecuencias, sale una nueva narrativa cinematográfica, o habrá prevalecido el otro tipo de cine, ese contra el que todos, al menos de palabra, luchamos. Y no lo digo únicamente en interés del artista; al