

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

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.

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 *banderillas*¹, 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.

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 suyo, 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* y, por tanto, un acto creativo del *sujeto*; sólo que en nuestro caso este sujeto consuma 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 *cine de encuentro*.

Con este método de trabajo se podría obtener un doble resultado: i) 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 sólo 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 ruptura!—, 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

mismo tiempo hay que impedir que el público se aficione a la hipocresía del cine, que se convierta en algo socialmente inoperante.

Por suerte, a pesar del intento de anularlo, el neorrealismo nos ha dejado una forma de narrar implícita a partir de los hechos que ha llevado a la pantalla. El neorrealismo, de hecho, ha empezado por sacar a primer plano un tipo de héroes ignorados por el pasado o presentados de forma falsa. El pueblo ha sido el protagonista de nuestros mejores films y nadie se preguntaba por qué; era algo aceptado por todos. En cambio, ahora, hemos tenido que llegar al compromiso.

En cuanto al estilo, en sentido estricto, me parece típico del neorrealismo el carácter *analítico* de la narración, en oposición al *shintetismo* burgués: sentido analítico como continuidad de la presencia del elemento humano con todas las deducciones que cada uno sepa y quiera hacer. Pero sin sustraerse, o sustrayéndose con una dificultad mucho mayor, a nuestra responsabilidad *actual*.

La síntesis de la burguesía era el mejor bocado, el corazón del filete; así, los cineastas tomaban lo exquisito de la vida, los aspectos más representativos de una situación de bienestar y de privilegio. Por otra parte, hay que precisar críticamente el alcance del neorrealismo, el que existe ahora —desde hace poco tiempo, a decir verdad— con una participación cada vez mayor de la cultura italiana (y no podía ser de otra forma, en la medida en que la participación de buenos y verdaderos escritores en el oficio del cine es cada vez mayor). En torno a esta participación que no debe limitarse a la oferta de novelas, sino que tiene que contribuir al enriquecimiento del lenguaje cinematográfico (dotado de las mismas posibilidades que el lenguaje literario)— no cabe duda de que puede hacer avanzar enormemente al cine, si los escritores se aproximan a él con espíritu menos «provisional» del que han hecho gala hasta ahora. Que piensen que de la misma forma que no hay límites para la palabra ni para los estilos de la misma, tampoco hay límites para la imagen cinematográfica y para sus estilos. Sin embargo, cuando se haya precisado la tesis neorrealista en todos sus elementos críticos, descubriremos un vacío, un terrible valle de lágrimas entre nuestras formulaciones teóricas y nuestra producción. Muy pocos van a ser los films que se salven de esta necesaria confrontación.

Pensamos en nuestra necesidad de verdad, en la urgencia que hay en todos nosotros por ver todo aquello que antes no nos

mostraban, y el cine nos aparecerá como el medio fatal, providencial para nuestra apremiante necesidad de *actualidad*. Efectivamente, el cine es el único medio capaz de tomar el objeto tal como ha sido elegido: el espacio entre la intuición y la realización es *mínimo*. La sugestión de la palabra la ofrece el cine de forma más inmediata y más persuasiva. En un momento en que la carrera es cuestión de segundos, el cine está destinado a llevarse todos los trofeos. Pero el objetivo fotográfico todavía puede hacer más: revelarnos de una persona —una vez que su imagen sea proyectada en la pantalla ante un determinado público— una zona humana más extensa que la que normalmente suele ofrecer de sí misma. Y, si es verdad que el arte es lucha del hombre por identificarse, inundemos Italia de *films de conocimiento*.

He hablado de diferentes *formas* en las que se articula el frente neorrealista. Usted, Enzo Muzii, no tiene que pensar que yo rechazo una novela cinematográfica tal como usted la ha ilustrado en *Emilia*; yo digo sólo que mientras usted cree que es la *única* forma hacia la que debería tender el neorrealismo, yo la considero solamente *una* de las formas. Esa relación entre pasado y presente —la tradición, a fin de cuentas—, esa correlación de la que usted habla, pueden efectivamente darse; es más, deben darse también en las demás formas; como la *encuesta*, la reconstrucción de un hecho de la crónica de sucesos con los personajes auténticos, etc.: depende de la capacidad de *excavación* del autor; pero incluso aceptando, como hipótesis, su punto de vista *íntegramente*, todas las experiencias actuales del neorrealismo sólo pueden ser premisas indispensables —laboratorio— de la materia que en la novela cinematográfica por usted auspiciada hallaría su asunción.

Y ahora nos queda por añadir que, como es natural, también los resultados son diferentes. Algunos de nuestros films pertenecen al arco neorrealista; otros no. Usted quiere aclaraciones en este sentido sobre *Estación Termini*³ y otras cosas más recientes: le diré que no considero a *Estación Termini*, por lo que se refiere a mi parte de escritor de cine, como un documento de mi carrera neorrealista, en cuanto la coproducción (italo-norteamericana) ha diluido mucho un cierto germen neorrealista que tenía en un principio (análisis de un tiempo y de un espacio muy limitados). *Umberto D*⁴ pertenece al «arco» sólo parcialmente en virtud de su

³ *Stazione Termini* (1955), de Vittorio De Sica.

⁴ Film dirigido por De Sica en 1951.

voluntad de estudio de un modesto personaje de nuestro tiempo. *Italia mia* tiene un principio neorrealista en el sentido más preciso de lo que es para mí el programa neorrealista: necesidad de conocimiento de nuestro país y confianza absoluta en que van a producirse *encuentros* que merezca la pena contar (la oportunidad de las ocasiones se multiplica con el aumento de nuestra conciencia nacional y humana). Lupara-Venezia⁵, el argumento que Zampa va a realizar sobre el Po y cuyos intérpretes van a ser mis paisanos de Luzzara (precisamente se lo he leído junto con otras cosas a sus amigos boloñeses), sólo entra como punto de partida en el programa neorrealista. Pueden encontrarse *aspectos* del neorrealismo en la idea central de *Amore in città*⁶, y en el episodio de *Caterina Rigoglioso*, que habría tenido que ser una encuesta en toda regla; y lo mismo puede decirse de *Nosotras, las mujeres*⁷, que en mi opinión pellizca algo del pastel neorrealista, ya que al menos se puede detectar un profundo sentido moral (a pesar de las enormes contaminaciones que el espíritu inicial ha sufrido a la hora de elegir los hechos) en la necesidad de diálogo afirmada por mujeres-actrices que se ofrecen al público. Frente a estas confesiones, el espectador, entre otras cosas, tendría que controlar su complejo de inferioridad frente al mito-actor. En este sentido, hay que decir también que en la batalla contra la *invención argumentista*, y contra el *espectáculo*, no haya sitio para el *actor-sacerdote*. El actor tendría que ser —como ya he dicho en repetidas ocasiones— un hombre; el hombre, Tonio, que interrumpe por un momento su trabajo, se coloca ante la cámara y vuelve a continuación a su trabajo. Pero no pasan de ser sueños, mientras el cine cueste millones, mejor dicho, miles de millones. No hay que olvidar, sin embargo, que este pertenecer al programa neorrealista en un sentido o en otro, pero *nunca del todo* (como natural evolución de un razonamiento ineluctable), es la prueba de la ambigüedad en la que se mueve toda nuestra producción cinematográfica y nuestra sociedad. En un mismo film podemos encontrar todos los componentes: un

⁵ No consta que llegara a realizarse.

⁶ Zavattini supervisó el conjunto del film, además de colaborar en los guiones, cuyos seis episodios datan de 1953: *Tentato suicidio*, de Michelangelo Antonioni; *Agenzia matrimoniale*, de Federico Fellini; *Gli italiani si voltano*, de Alberto Lattuada; *L'amore che si paga*, de Carlo Lizzani; *Caterina Rigoglioso o Pietà per Caterina o ha storia di Caterina*, de Francesco Maselli y Cesare Zavattini, y *Paradiso per tre ore*, de Dino Risi.

⁷ *Siamo donne*, film de 1953, en el que Zavattini también supervisó además de participar en los guiones, y cuyos cinco episodios, sobre otras tantas «estrellas», fueron dirigidos por Luchino Visconti, Luigi Zampa, Roberto Rossellini, Giani Franciolini y Alfredo Guarini.

poco de valor, un poco de cobardía, otro poco de social, un poco de autocensurado, un poco de censurado y, en fin, otro poco de *compromiso*.

Se han dicho muchas cosas sobre ese otro tipo de film, en mi opinión neorrealista, que he llamado *film encuesta*. Alguien dijo que es «monstruoso» hacer repetir a Caterina Rigoglioso su gesto. Pues bien, es precisamente esta reacción experimentada, este calificativo de *monstruosidad*, lo que denuncia un miedo a mirar hasta el fondo a la verdad, y la preocupación que muchos tienen de denunciar, pero *cum iudicio*.

En el futuro el realismo encontrará otras formas, pero mientras tanto tiene que conocer, incluso mediante medios crueles, para poner a los hombres en condiciones de tomar decisiones. Coloquemos a un trabajador en paro quieto delante de la cámara y después inmovilicemos al público durante cinco minutos ante esa imagen proyectada en la pantalla. Pero eso no gusta. Se grita: «¡Montaje!», para que las imágenes discurran con rapidez y el conocimiento del público sea superficial, y no se profundice la verdad. He dicho un trabajador en paro, pero podría decir cualquier cosa que exija una intervención urgente y respecto a la cual la *duración* de nuestra atención resulta siempre inferior a la necesidad de conocerla realmente.

Eso explica por qué mi compromiso moral se halla totalmente dirigido a lo *actual*, aunque me alimente del pasado; creo, en efecto, que para que una acción sea eficiente hay que ponerle límites, hay que circunscribirla, como hace el cirujano, a un terreno operativo. El que este imperativo de lo *actual* no esté lo suficientemente difuso perjudica a la evolución del neorrealismo.

Alguien ha dicho, criticándome, que mi preocupación por los *detalles* es excesiva y corre el peligro de deformar la realidad. Quiero precisar que en mi trabajo lo que me mueve no es la búsqueda de los *detalles*, sino más bien una violenta polémica contra lo *general* tal como ha sido visto hasta ahora. Será porque prevengo —cómplice y correo— de una época en la que todo era jerarquía, que hoy para poder trabajar tengo que sentir la *no jerarquía* de los hechos, y que me resisto a ver la vida como *sucesivos cortes de luz*. Miro los pequeños acontecimientos y en ellos hallo de todo. Si me moviese a través de grandes síntesis, no conocería la vida de los hombres, el sentido más oculto de cada uno de sus gestos. ¡Conozcámonos primero en los gestos cotidianos y contribuyamos así a defender la dignidad de la profesión

humana! Y si nuestro estudio, nuestro análisis, nuestra observación termina en un *borrador*, querrá decir que hemos sido superficiales, o que el compromiso —la instancia del productor, del público, de la mala conciencia o de la cuenta bancaria— ha sido más fuerte que nosotros. Los hechos cotidianos son pequeños si vemos pequeño. De la misma forma que el poeta no espera la inspiración, tampoco el neorrealismo tiene que esperar los datos, sino que sigue los pasos de la realidad que es constantemente todo.

Trabajo para el cine italiano desde 1934 y tengo conciencia de haber contribuido a producir alguna ruptura en los esquemas utilizados. Si me cuento entre aquellos (pocos, a decir verdad) que creen en el neorrealismo como en la más poderosa referencia a las cosas existentes hoy, no es desde luego por falta de imaginación, todo lo contrario, pues tengo que hacer enormes esfuerzos para no dejarme vencer por la fantasía. Imaginación en el sentido tradicional del término tengo incluso demasiada; lo que ocurre es que el neorrealismo nos exige que la fantasía sea practicada *in loco*, sobre lo *actual*, sobre la realidad que queremos conocer, porque los hechos revelan toda su natural fuerza fantástica cuando son estudiados profundizando en ellos: sólo entonces se convierten en espectáculo porque son revelaciones.

Nota de los editores de las «Obras Completas» de C. Z.

El texto de Zavattini, publicado por la revista Emilia (núm. 21, noviembre de 1953), entra en abierta polémica con un artículo de Enzo Mu^ii, titulado «Realismo adulto» y aparecido en el núm. 17 (julio de 1953) de la misma revista. Refiriéndose a un debate que la revista quincenal Cinema Nuovo, dirigida por Guido Aristarco, había abierto sobre «El realismo italiano en el cine y en la literatura», y manifestándose plenamente de acuerdo con las argumentaciones críticas de Franco Fortini y de Romano Bilenchi, tras haber reconocido la importancia de la batalla por la libertad de expresión librada por los cineastas italianos, por los movimientos culturales y por los partidos de izquierdas, Muzii abogaba por una verificación de los problemas relacionados con la «perspectiva estética que se le plantea a nuestro realismo cinematográfico»:

Para nosotros la cuestión de fondo estriba en esto: el realismo no puede ser reducido a una fórmula; el realismo surge a