

EL NEORREALISMO ITALIANO. INFLUENCIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA¹

Sara Velázquez García, Universidad de Salamanca.

El cine ha sido probablemente la manifestación artística más destacada y exportada de Italia de la posguerra. Los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial estarán marcados por una nueva forma de entender la realidad y el arte, este nuevo modo de pensar encontraría su modo de expresión en el cine especialmente. Incluso la literatura se rindió ante esta nueva forma de fabricar arte imitando en muchos casos los modos de habla, la tipificación de los personajes o la representación de los ambientes. Nació así lo que se conocería como la corriente neorrealista.

Durante los años del fascismo italiano, el séptimo arte fue notablemente impulsado desde el régimen. Mussolini entendió que el cine era una poderosa arma como medio de expresión y que podía convertirlo en un instrumento útil para sus fines. Así llevó a cabo una política autárquica en la que se fomentó el desarrollo del cine italiano en detrimento de la importación de cine extranjero, concretamente el americano. Surgen entonces los famosos estudios Cinecittà² que servirían de escenario a alrededor de 200 largometrajes desde su creación en 1937 hasta 1943, año en el que el grueso de la producción cinematográfica italiana comenzó a realizarse en Venecia.³ Estas producciones eran de tipo propagandístico o, al estilo de las comedias americanas, de índole amable, romántica, sin excesivas complicaciones, con final feliz. En definitiva, lo que en Italia se conocía como “comedias de teléfono blanco”.

El neorrealismo llega al finalizar la contienda con un aire rompedor y con la intención de acabar con ese cine que muestra sólo un lado amable, y que estos creadores consideran falso, de la sociedad del momento.

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de investigación “La traducción en contextos plurilingües”, dirigido por Assumpta Camps, que cuenta con financiación ministerial.

² Los estudios Cinecittà fueron inaugurados por el propio Mussolini en 1937. A pesar de haber sido creados para impulsar la industria cinematográfica italiana frente a la estadounidense, lo cierto es que ya en los años 50 y 60, después de la crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial, se rodaron en estos estudios numerosas superproducciones americanas, esto supuso el verdadero impulso para los estudios en estos años.

³ Datos obtenidos en la página web <http://www.italica.rai.it>

Neorrealismo cinematográfico

Con la caída de Mussolini tanto la literatura como el cine se sienten más libres para buscar modelos en la tradición realista de anteriores épocas y reaccionan ante el arte de la época fascista. Uno de los referentes más claro para cineastas y literatos será el escritor de la segunda mitad del siglo XIX Giovanni Verga destacando sobre todo su obra *I Malavoglia*. Pero no sólo la producción propia de su país servirá de referente, clave será también la influencia del realismo cinematográfico soviético o del realismo poético francés.

En 1945 el cine abandona la retórica propagandística y deja de ofrecer esa visión de una Italia perfecta e invencible y dirige su mirada hacia un país que debe sobrevivir a la catástrofe bélica y a sus consecuencias, un país devastado, asolado por la miseria, el hambre y el dolor. La escasez de medios y la nueva situación del país obligan a los autores a reinventar su profesión.

En esta tesitura, algunos cineastas deciden buscar la objetividad en sus historias y, en muchos casos a modo de documental, nos cuentan la realidad más auténtica. Las cintas se mueven en contextos de miseria y precariedad con la sencillez de la exposición, sin artificios ni metáforas. Se utiliza en muchos casos a los auténticos protagonistas, no se recurre a actores, los personajes son reales y relatan sus propias experiencias. No hay cabida en este cine para las estrellas, se necesitan personas que narren sus vivencias, que se interpreten a sí mismos. El director Roberto Rossellini lo argumenta así en una entrevista concedida en julio de 1954 (Bollo 1974:106):

Rechazo el actor porque debo prepararle sus frases con antelación. Puesto que trato de conseguir algo absolutamente sincero, absolutamente verdadero, procuro prescindir de un trabajo de preparación demasiado cuidadoso. Cojo a un individuo que me parece que tiene el aspecto físico del personaje, para poder llegar al final de mi historia y, como no se trata de un actor, sino de un aficionado, lo estudio a fondo, me apropio de él, lo reconstruyo, y utilizo sus aptitudes musculares, sus tics, para convertirlo en un personaje. Así el personaje que yo había imaginado podría cambiar por el camino, pero será para llegar al mismo objetivo. Pero esto no significa que abandone mi idea primera y llegue a una cosa diferente; si fuera así, no habría hecho nada.

Protagonizan estas obras las clases populares, los grupos marginales de la sociedad que rara vez habían ocupado un lugar tan preeminente en el arte: son pobres, se expresan como pueden, la mayoría de las veces en su dialecto como

marca de populismo. Aparecen además dos nuevos tipos de personaje: la mujer y el niño.

Se utilizan escenarios reales y naturales, se rueda en las calles sin ningún tipo de ambientación artificial, sin decorados, o mejor dicho, en un decorado auténtico: calles, casas, espacios públicos.

Asimismo, desaparece la obligatoriedad del final feliz, en el mejor de los casos se nos presentará un final ambiguo.

El cine italiano se aleja así de la industria americana mostrando la cruda realidad del presente y huyendo de quimeras irrealizables. Era necesario hacer pensar al espectador y hacerle consciente del entorno en el que vivían. El cine italiano se propone narrar la crónica de la cotidianeidad de la Italia de posguerra. Adquiere así un compromiso social: dar testimonio de la realidad mostrando lo que, hasta ahora, el cine no ha sabido mostrar de un modo tan verista llegando a utilizar a los verdaderos protagonistas de esta situación como personajes en sus obras. Se convierte en una denuncia social contra la crueldad, el paro, las condiciones infrahumanas, la situación de la mujer y de los más pequeños.

Está forjando de este modo una relación nueva entre el público y el artista: el director es consciente de que puede ayudar a su país y de que el cine puede cambiar las cosas, por eso se convierte en testimonio de la realidad.

La temática del cine neorrealista gira, en muchas ocasiones, en torno a la guerra y al movimiento de resistencia y a la posguerra. Pero hubo también lugar para otro tipo de temas o, mejor dicho, otro modo de expresión en tono de comedia, algo que fue catalogado, a menudo de modo despectivo, como “neorrealismo rosa”.

En los años 50 nos encontramos ya con una Italia que empieza a resurgir, el movimiento empieza a disgregarse y vuelve a hacerse cine más comercial. Poco a poco el neorrealismo pierde fuerza y va desapareciendo. En palabras del principal ideólogo del movimiento, el escritor Cesare Zavattini, “el neorrealismo no es nada, tan solo una idea, un punto de vista, una actitud moral”. Se habla siempre de la obra de Roberto Rossellini, *Roma, cittàaperta*, como inicio de este movimiento. Pero es cierto que contamos con numerosos antecedentes que dejan ver esa nueva realidad del cine italiano ya años antes. David Caldevilla (2009) nos habla de los orígenes del neorrealismo italiano no solo cinematográficos, sino también literarios. En el siglo XIX el escritor Giovanni Verga publicará varias obras que servirán de referente a este cine: *Storia di una caminera* (1871), *Eva* (1873), *Nedda* (1874) y especialmente la que podemos considerar su obra cumbre *I Malavoglia* (1881).

Por lo que se refiere a los orígenes cinematográficos, en 1914, el director Nino Mortoglio, rueda una película documental cuyo interés se centra en

lo social: *Sperduti nel buio*. En los años del fascismo cabe destacar al director Mario Camerini con *Macistecontro lo sceicco* de 1926, *Figaro e la sua gran giornata* (1931) e *Il cappello a trepunte* (1934), películas en las que centra su interés en lo puramente humano y la vida humilde, eso sí, con tintes de sentimentalismo y humor. Estas cintas le valdrán la censura del régimen de Mussolini.

Otros títulos que podemos considerar referentes en la época del fascismo serán *1860* rodada con actores no profesionales por Alessandro Blasetti en 1933 o *Uomini sul fondo* con la que en 1941 Francesco de Robertis narra la tragedia vivida por la tripulación de un submarino encallado en el fondo del mar, estaba protagonizada por marineros auténticos y realizada con el estilo de un documental.

No obstante, la crítica coincide en señalar la película *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti como el auténtico antecedente del neorrealismo italiano. El largometraje es una adaptación libre de la novela negra de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces* (1934).⁴ El director ambienta en la Italia de la época el asesinato de un hombre planeado por su mujer y el amante de ésta. La cinta, que fue censurada por el régimen, nos muestra una Italia de provincias en un tono sombrío y con una visión fatalista.

Pero el auténtico comienzo del neorrealismo cinematográfico italiano se produce en 1945 con el estreno de *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, una película que surge por la necesidad de contar lo que sucedía en la Roma ocupada por los nazis y el día a día de un pueblo en lucha.

Rossellini comenzará su andadura y se formará como cineasta durante el régimen de Mussolini, sin embargo será precisamente una de sus películas la primera obra después de la liberación del fascismo. *Roma, città aperta* reúne las principales características de la corriente neorrealista aunque probablemente el autor no era consciente de estar llevando a cabo ningún proceso de renovación, su objetivo principal era mostrar al mundo el dolor de un pueblo subyugado a las tropas nazis.

La cinta fue rodada con un reparto formado casi en su totalidad por actores no profesionales, a excepción de los protagonistas Anna Magnani y Aldo Fabrizi. Además, está rodada en escenarios reales, aparecen auténticas casas destruidas a causa de los bombardeos lanzados durante la Guerra.

⁴ En Estados Unidos esta novela ha sido llevada al cine en dos ocasiones con el mismo título. La primera vez en 1946 protagonizada por John Garfield y Lana Turner y la segunda en 1981 con Jack Nicholson y Jessica Lange como protagonistas.

Otro elemento más característico de esta corriente y presente en la película de Rossellini es que la trama se centra en los acontecimientos vividos por hombres y mujeres reales durante la Resistencia.

En un principio la película iba a ser muda debido a la escasez de medios técnicos y recursos con los que contaba el equipo, aunque finalmente los propios actores se doblaron a sí mismos.

Después de este largometraje en el que Rossellini nos transmite la dolorosa experiencia de la guerra, el horror de la ocupación y el esfuerzo de la resistencia el director se afianzó como tal y rodó dos películas más siguiendo esta línea temática: en 1946 *Paisà* relata en seis episodios el avance de las tropas aliadas desde Sicilia al norte de Italia siguiendo los cánones neorrealistas. En 1948 se estrena *Germania anno 0* del mismo autor, cuenta la historia de un niño de 12 años en una Berlín destruida y ocupada por los aliados.

Junto a Rossellini también destacan otros directores como Luchino Visconti o Vittorio de Sica. El primero, después de la comentada *Ossessione* rodará otros títulos como *La terra trema*⁵ en 1948 que relata la opresión de un grupo de marineros recordando a la obra de Verga *I Malavoglia*; *Bellissima* (1951), *Siamo donne* (1953), *Senso* (1954) e *Le notti bianche* (1957) en las que se refleja su tendencia neorrealista.

Vittorio de Sica también hará gala de su sentido de compromiso social con títulos como *Sciuscià*⁶ en 1946 y *Ladri di biciclette* (1948).⁷ Además de otros muchos títulos, de Sica rodó la que sería considerada en un principio como la última obra del neorrealismo italiano en 1952, *Umberto D.*, que narra en tiempo real y con un punto de vista muy negativo la historia de un funcionario jubilado sin recursos que, viéndose solo, decide ingresar en hospital para asegurarse cama y comida.

De Sica hablaba así del neorrealismo en una entrevista publicada en el diario *Ya* en mayo de 1974.⁸

En efecto, apenas terminada la guerra hago *Sciuscià*, que es, sin género de dudas, el primer filme neorrealista junto con *Roma, ciudad abierta*, de Roberto

5 Rodada inicialmente casi totalmente en dialecto, habrá una segunda versión dos años más tarde doblada al italiano.

6 Ganadora de un Óscar ese año a la mejor película extranjera y nominada al mejor guión original.

7 Ganadora asimismo de un Óscar a la mejor película extranjera así como de multitud de reconocimientos internacionales.

8 La entrevista íntegra puede leerse en http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron_de_bicicletas.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542

Rossellini. Nosotros dos fuimos los primeros que iniciamos este estilo, este movimiento. Aunque, pensándolo bien, no se trata ni siquiera de un estilo, porque el “neorrealismo” no fue creado en torno a una mesa o en medio de una discusión. Nació en nosotros, en nuestro ánimo, en la necesidad de expresarnos de forma diversa a como nos habían obligado el fascismo y un cierto tipo de cine norteamericano. Así, de esta rebelión, digamos, nació Sciuscià, y poco después hice *Ladrón de bicicletas*, con lo que el neorrealismo se convirtió en algo definitivo, válido en el terreno de la expresión cinematográfica o en el del arte, naciendo una forma de espectáculo que sería posteriormente muy apreciada y que acabaría imponiéndose en todo el mundo.

En esta misma entrevista, el periodista Antonio García Rayo le pregunta qué sucede después del neorrealismo.

Yo pertenezco a un cierto estilo, a una cierta dinámica, a una cierta sociedad. Los directores de hoy pertenecen a esta sociedad, y describen lo que ven a su alrededor. Nosotros, los directores “viejos”, aún resistimos e intentamos seguir como buenamente podemos a esta ola moderna. En parte lo conseguimos, aunque, si quiere que le sea sincero, la mayoría de las veces no lo conseguimos. Luchino Visconti, por ejemplo, ha hecho *Ludwig*, una película que no cuenta historias de hoy; Fellini cuenta cosas de su infancia; yo cuento historias sacadas de obras literarias. Ahora estoy filmando una sacada de un libro de Pirandello que habla de la retrógrada Sicilia de los primeros años de este siglo; una historia romántica, patética de aquel tiempo. Y hago o hacemos esta clase de películas porque no sentimos como deberíamos sentir los momentos actuales.

Lo cierto es que tras los inicios de la corriente neorrealista surge inmediatamente una nueva oleada de directores que conformarán la segunda generación y que alcanzarán mayor éxito por parte de la crítica y del público en general así como mayor presencia en el mercado internacional. Destacarán entre otros directores como Luigi Zampa, Giuseppe De Santis, Augusto Genina o Pietro Germi. Es en esta etapa cuando surge lo que se conoce como el “neorrealismo burgués”. Se busca representar ahora, no sólo los entornos más humildes de la sociedad, sino la clase burguesa. Destacará en este momento Michelangelo Antonioni que en 1950 rueda un largometraje que pretende ser un retrato costumbrista de la burguesía de la época *Cronaca di un amore*.

Pero no se entiende el neorrealismo sin una figura clave de esta corriente: Cesare Zavattini. Artista polifacético, fue pintor, escritor, periodista, participó en decenas de películas y sus guiones forman parte de algunas de las cintas más prestigiosas de la historia del cine. Colaboró con los principales cineastas de su época y fue reclamado por directores de muy diferentes procedencias. Fue un defensor acérrimo del neorrealismo, concepto que entendía

como representación de la cotidianeidad huyendo de artificios y haciendo alarde de la sencillez y la simplicidad y abogando por un cine documental.

Como modelo de su idea, Zavattini rodó *Italia mia!*, que pretendía ser un viaje cinematográfico por Italia recorriendo cada lugar del país y retratando en cada sitio aspectos destacados y auténticos de la realidad. Además, Zavattini arriesga con nuevas formas de expresión cinematográfica defendiendo un cine que sea fiel reflejo de la realidad, surge así el “cine – encuesta” con el que pretendía un cine carente de ideología y completamente objetivo.

En 1952 se ruedan dos películas claramente neorrealistas pero con una temática muy diferente la una de la otra. El pesimismo de la mencionada *Umberto D.* nada tenía que ver con el enfoque de *Due Soldi di speranza* de Renato Castellani, romántica y mucho más optimista, que obtuvo un mayor éxito en las taquillas. Este hecho abrió una crisis dentro de la corriente neorrealista y dejó claro que el movimiento se había escindido en dos ramas. No en vano, algunos de los cineastas de los que ya hemos hablado como neorrealistas empezaron a hacer un cine más acorde con los gustos de la época siguiendo los cánones que llegaban de la industria hollywoodiense.

En España, en el año 1954 el escritor José María García Escudero⁹ publica un artículo en el número 57 de la revista *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras* en el que afirma que el neorrealismo italiano, lejos de haber muerto, goza de buena salud. Alude a películas como *Pan, amor y fantasía*, de Luigi Comencini y protagonizada por Gina Lollobrigida y Vittorio de Sica en 1954, como evidencia de la “buena salud” de este género. Esta película, por ejemplo, tiene claros tintes de comedia, no obstante, sigue manteniendo la esencia del neorrealismo y manteniéndose fiel a su mensaje, mensaje que en otras películas adopta tonos más graves: “el descubrimiento de nuestro prójimo”. A raíz de este comentario establece una división entre el neorrealismo “negro” al que pertenecerían títulos como *Ladrón de bicicletas* y el neorrealismo que denomina “rosa” con cintas como *Milagro en Milán* o *Peppino y Violeta*.

Y desde luego hay que extrañarse ya de la extrañeza de los que se extrañan de ver sonreír al neorrealismo. Es que tomaron por un mundo lo que son muchos mundos, y acaso más aún muchas maneras de ver el mismo mundo.

Hay, efectivamente, el neorrealismo “negro”, aunque en esta negrura haya casi siempre claridad, y sobre todo cuando del neorrealismo deliberada y

⁹ José María García Escudero fue Director General de Cinematografía y Teatro has 1952, año en el que cesó del cargo por considerar que la censura le impedía desarrollar el proyecto que deseaba.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542

excluyentemente “sombrió” (y sin embargo cuánta nobleza hay en *Sin Piedad!*) pasamos al neorrealismo, que es ya sólo “amargo”, de Umberto D. o de Ladrón de bicicletas que es el que me ha permitido hablar de “neoidealismos” mejor que de neorrealismo.

Y hay otra línea..., ¿diré “rosa”? que (así como el neorrealismo “negro” se compone de dos: sombrío y amargo), consta a su vez de tres: el humor (*Milagro en Milán*), la inocencia (*Peppino y Violeta*, *Angelito negro*) y el sainete (García Escudero 1954).

Influencia del neorrealismo en el cine español de los 50

Las relaciones culturales entre España e Italia han sido constantes y frecuentes desde la Edad Media. En la época que nos ocupa ambos países viven momentos históricos muy diferentes pero con muchos puntos en común. Ambos acaban de sobrevivir a una guerra y a sus consecuencias y comienzan una tímida apertura, que es mayor en el caso de España, a las relaciones internacionales.

De Italia nos llega, sobre todo, la renovación del arte de hacer películas, un nuevo modo de entender el cine que, sin lugar a dudas, influirá también en numerosas películas de producción española, pues no son pocos los cineastas que intentan seguir los pasos del neorrealismo imperante en el cine italiano de los años de la posguerra.

Es cierto que este cine empieza a llegar a España ya en la década de los cincuenta y cuando en Italia ha surgido la polémica sobre su pervivencia. Hay que aludir a tres acontecimientos esenciales que explican la llegada del cine neorrealista a España: en 1951 se celebra en Madrid la primera semana de cine italiano, experiencia que se repetirá con una segunda semana de cine italiano en el año 1953 (ambas organizadas por el Instituto Italiano de Cultura de Madrid). En estas jornadas participará Cesare Zavattini que en España será considerado, sin ningún género de duda, la figura clave del neorrealismo, venerado por los jóvenes cineastas del momento con los que colaborará en más de una ocasión como fue el caso de Berlanga.

Y le ocurrió otro tanto a Cesare Zavattini, cuando el peso pesado del neorrealismo en agosto de 1954 llegó a Salamanca junto a Luis G. Berlanga, R. Muñoz Suay y Canet. Pretendieron encontrarse con B. Martín Patino, pero, al llamar a la casa de la calle del Arcediano, les indicaron que el entonces estudiante y director del Cine – Club se encontraba fuera de Salamanca. Nadie reconoció al máximo impulsor del neorrealismo, que iba camino de Las Hurdes. Cuando al regreso se lo contó su madre, Martín Patino lo ha recreado así: “Yo no acababa de creérmelo: Zavattini, que era entonces uno de nuestro mitos

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542

estéticos, buscándome entre las callejuelas y yo no estaba” (Francia 2008: 489 – 490).

El tercer acontecimiento serán las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca que tienen lugar entre el 14 y el 19 de mayo de 1954. Estas conversaciones hicieron evidente la necesidad y el deseo de generar nuevas perspectivas creativas e industriales en el cine español.

En estas Conversaciones de Salamanca, impulsadas por Basilio Martín Patino, se reunieron profesionales pertenecientes a diferentes sectores de la industria del cine, así como del Estado y de la crítica que, luego de realizar un análisis sobre el estado de la cuestión, concluyeron que se podía hacer un cine más crítico, más acorde con la realidad del momento y que fuera testimonio de ésta. En definitiva, un cine más comprometido capaz de convivir con otro más folclórico o de temáticas diferentes.

El modo italiano de crear cine sin remilgos ni artificios, que presentaba la realidad tal como era, ha calado hondo en el espíritu y la ideología de algunos cineastas españoles: Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga por citar los más reconocidos, a los que únicamente se les adscribe en una etapa tardía o de neorealismo “rosa”. Sin embargo, la crítica oficialista y afín al régimen insistía en mostrar esta corriente, especialmente en su vertiente más dura o negra, como ajena a la realidad cultural española y, en todo caso, minimizar la influencia en el cine español.

La postura oficial de la España franquista queda de manifiesto haciendo uso de un órgano de expresión relevante en los despachos a la hora de conceder las calificaciones a las películas que se producen en ese momento. Una calificación que ante la endeblez del sector desempeñaba un papel fundamental a la hora de garantizar o vetar un estreno. De esta forma, las calificaciones más altas estaban reservadas para las obras de exaltación patriótica, gestas históricas y de tema folclórico. La propia *Esa pareja feliz*, ópera prima de Bardem y Berlanga, esperó dos años hasta poder ser estrenada por una mala calificación oficial que sólo fue modificada tras el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga..

En este sentido, nos encontramos con la película *Surcos* (1951) del director José Antonio Nieves Conde, cuya declaración de película de interés general¹⁰ suscitó cierta polémica.¹¹ El director, simpatizante del movimiento

10 La calificación de película de interés general suponía la financiación del 50% del presupuesto de la cinta.

falangista, reflejaba en *Surcos*, considerada por mucho la primera película del neorealismo en España, una realidad de éxodo rural y marginación suburbial nada cómoda para el Régimen franquista.

El propio director, Nieves Conde lamentaría en un artículo publicado en la revista *Ateneo* que el cine español del momento “vive con arreglo a viejos tópicos y sólo ve las cosas tal y como cree deben verse y no tal y como son”. Tras su paso por Cannes, el segoviano reclama abiertamente que “si queremos ser algo es preciso ver la realidad tal y como es, por amarga que sea” (Nieves Conde 1952).

Se muestra de este modo decepcionado por el régimen y da pie a una renovada generación de jóvenes cineastas de tendencia progresista¹² que reclamará en las citadas Conversaciones de Salamanca estas mismas propuestas sugiriendo que el realismo debe ser un referente para el cine español al que, hasta el momento, consideran “vacío y oficialista”. Hacen pública su voluntad de renovar el cine español y de acercarlo a la realidad que vivía el país.

La difusión del neorealismo se llevó a cabo también a través de la publicación de la revista *Objetivo*, publicación efímera creada en estos años por personas afines a la izquierda comunista e impulsada por jóvenes como Ricardo Muñoz Suayo Eduardo Ducay.

En este contexto se ruedan películas como *Surcos* de Nieves Conde, *Muerte de un ciclista* de Bardem, *Bienvenido Mr. Marshall* o *El Verdugo* de Berlanga.

A pesar de la dureza del régimen en estos años, el grado de censura imperante y la notable falta de libertad de expresión que impidieron un mayor desarrollo del cine neorrealista, el cine español realizó en esos años algunas de las mejores producciones de la historia de nuestro cine. Triunfa en esta época el drama costumbrista que, desde una aparente objetividad, trata de mostrarnos lo que sucede realmente en la cotidianeidad de una España con muchos problemas de índole social, política, cultural y económica.

Además de las películas mencionadas destacarán otras en las que cine y realidad se aunaban: *Calabuch* se rodará en 1956 dirigida por Berlanga y con un cierto recuerdo al sainete español también, *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959) de Fernando Fernán Gómez, *El pisito* (1958) de Marco Ferreri o *El Inquilino* (1957) de Nieves Conde. En 1959, Carlos Saura abordó el tema de

11 La polémica fue aún mayor toda vez que dicha calificación le fue negada a *Alba de América*, también de 1951, en la que Juan de Orduña relacionaba la conquista con el modelo de estado que imponía Franco.

12 Entre los que se encuentran José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga o Basilio Martín Patino.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542

la delincuencia juvenil en un barrio marginal de Madrid en la película *Los golfos* que dará comienzo a una nueva etapa de superación del neorrealismo que se conocerá como el realismo crítico.

Este fenómeno no fue ajeno tampoco a los escritores de la época que se sintieron inmediatamente atraídos por el cine: se dejaron encandilar por la “aparente objetividad de las imágenes cinematográficas, en consonancia con lo que se había destacado como más característico del neorrealismo italiano” (Fernández 1990: 125). La narrativa de los años cincuenta reflejará también la influencia del neorrealismo haciendo suyas muchas de las características cinematográficas.

El neorrealismo fue, por tanto, un conjunto de técnicas y de modos de expresión que pretendía representar sin ambages ni artificios la auténtica realidad que vivía la sociedad en su día a día, desde el punto de vista del más débil, de los marginados, de las clases sociales ignoradas. Todo ello, a pesar de los condicionantes políticos influyó notablemente en España creando una escuela y una generación de cineastas que contribuyeron en gran medida a enriquecer el patrimonio cultural de nuestro país.

Referencias bibliográficas

ARONICA, Daniela (2004). *El Neorrealismo italiano*. Madrid: Editorial Síntesis.

BAECQUE, Antoine de (comp.) (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós

BOLLO, Joaquín (1974). “Entrevista con R. Rossellini” en *La Política de los Autores*. Madrid: Ayuso.

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David (2009). “Neorrealismo Italiano” en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Vol. 4.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1990). “El tratamiento cinematográfico en la literatura del Neorrealismo español” en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, en http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=1&clave_busqueda=1990.

FIDALGO ESTÉVEZ, M^a Dolores (1999). *Imágenes para soñar. Cine y literatura: la contemplación de la realidad desde la óptica del neorrealismo italiano*. Salamanca: M^a Dolores Fidalgo Estévez.

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 160-171. ISSN: 1886-5542

FRANCIA, Ignacio (2008). *Salamanca de Cine*. Salamanca: Caja Duero.

GARCÍA ESCUDERO, José María (1954). “Cine”. *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 57: 8-9.

[http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron de bicicletas](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/7882/Ladron_de_bicicletas)

<http://www.cineyletras.es/Historia-del-cine/>

<http://www.italica.rai.it>