



Berlanga y De Sica: Dos Miradas Críticas

Un análisis comparativo

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Autora: Ana Jiménez Villar

Tutora: Mónica Barrientos Bueno

Facultad de Comunicación

Universidad de Sevilla

Septiembre 2021



Índice

1. Introducción	3
2. Objetivos y metodología	4
3. Contexto histórico: La España e Italia de posguerra	5
3.1 La posguerra española.....	5
3.2 La posguerra italiana.....	7
4. Dos estilos cinematográficos, la misma mirada crítica	9
4.1 El neorrealismo y el cine de De Sica y Zavattini.....	9
4.2 El cine español de posguerra y el trabajo de Berlanga y Azcona	17
5. Análisis y comparativa de algunas de sus películas más representativas	23
5.1 <i>Bienvenido, Mister Marshall</i> (1953), <i>Calabuch</i> (1956) y <i>Milagro en Milán</i> (1951): Fábulas de posguerra.....	24
5.2. <i>El Pisito</i> (1958), <i>El Cochecito</i> (1960) y <i>Umberto D</i> (1952): La ancianidad y el problema de la vivienda.....	31
5.3 <i>Plácido</i> (1961), <i>La muerte y el leñador</i> (1962) y <i>Ladrón de Bicicletas</i> (1948): El paro, la incomunicación y una burocracia absurda.....	34
5.4 El <i>Verdugo</i> (1963): Ecos del neorrealismo.....	37
6. Conclusión	39
7. Referencias	42
7.1 Bibliografía y hemerografía	42
7.2 Filmografía.....	43

1. Introducción

El principal motivo que me lleva a realizar esta investigación es averiguar la influencia del cine neorrealista italiano, y más concretamente el cine de Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, en el cine de Luis García Berlanga y Rafael Azcona. Ambas parejas de directores y guionistas (Berlanga- Azcona y De Sica-Zavattini) y las analogías que he ido observando en sus películas me han llevado en numerosas ocasiones a preguntarme hasta qué punto y de qué forma pudo influir el neorrealismo en el cine de Berlanga, o si los parecidos entre ambos estilos son meramente resultado de situaciones socio-políticas parecidas y una tradición cultural común.

El interés de este trabajo radica en encontrar ejemplos concretos de la posible influencia o inspiración que supuso el neorrealismo, uno de los movimientos artísticos más importantes de la historia del cine, en las películas de Berlanga. Si este último es uno de los directores más importantes de la historia de nuestro cine y Azcona es considerado por muchos el mejor guionista que ha tenido España, considero que un estudio de una de las corrientes que más pudo influirles, el neorrealismo italiano, y la presencia de esta influencia en sus películas es relevante para la comprensión de su cine. Ya que, para comprender aspectos de su estilo y temáticas escogidas, es clave entender cuáles son sus raíces, qué directores o artistas admiraban, qué películas les inspiraron y de qué forma, y cuáles eran sus intenciones a la hora de hacer cine. La preocupación por los temas sociales, por las clases más pobres y el inconformismo ante situaciones injustas son rasgos claves de ambos cineastas. Asimismo, conocer a los dos guionistas que ideaban las historias y diálogos de aquellas películas es también esencial, porque son figuras imprescindibles para entender el punto de vista y las motivaciones de ambas filmografías.

Por otra parte, considero que en un contexto como el actual, en el que la industria cinematográfica es uno de los grandes focos de consumo y en el que, aunque también se produzca contenido de gran calidad, se prima en demasiadas ocasiones el efectismo, una técnica imaculada y un perfecto dominio de los efectos audiovisuales, es fundamental visitar de nuevo y recordar la importancia del cine de figuras como Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Rafael Azcona y Luis García Berlanga. Estos han sido olvidados no sólo por el espectador medio, sino incluso por muchos jóvenes cinéfilos y creadores audiovisuales que,

aunque conocedores de otros grandes directores más recientes como Scorsese, Spielberg o Tarantino, no han tenido la oportunidad (o el interés) de conocer las películas neorrealistas o el cine español de autores como Berlanga, Bardem o Saura. Creo que la necesidad de conocer este cine no sólo radica en la maestría de sus autores, sino también en el carácter humanista que compartieron y en su preocupación y compromiso con la realidad y los problemas de las sociedades a las que pertenecían. La elección de este estudio se debe en parte a la nostalgia y a la decepción por el olvido que han sufrido obras tan importantes como *Umberto D* o *Plácido*. Porque, aunque soy consciente de que son películas que seguirán siendo admiradas y estudiadas por los académicos e historiadores de cine, me entristece que sean olvidadas por muchos de nuestros futuros jóvenes cineastas, que podrían encontrar en ellas la inspiración para la creación y aportación de nuevas obras maestras a la historia del cine.

2. Objetivos y metodología

Los objetivos principales de este trabajo son:

- Identificar los rasgos comunes y las diferencias entre las películas neorrealistas de De Sica-Zavattini y el cine de disidencia de Berlanga-Azcona.
- Profundizar en la influencia del neorrealismo en el cine español, atendiendo a los posibles nexos entre los autores neorrealistas italianos y los jóvenes cineastas españoles de los años cincuenta, así como a la similitud entre los contextos históricos y las culturas de ambos países.
- Esclarecer si el cine de Berlanga puede ser considerado o no un neorrealismo “a lo español”.

Para la consecución de dichos objetivos se empleará una metodología característica de la historia del cine como disciplina, combinada con el análisis crítico, narrativo y estético. Se comenzará por conocer los contextos sociopolíticos y culturales de España e Italia, que serán cruciales en este estudio por el carácter realista y crítico de las películas que se van a analizar -al ser estas testigo del momento histórico en el que se rodaron-. También se estudiará el contexto de estos filmes en la cinematografía correspondiente de cada país. Para entender la

preocupación social, la elección de temas y la forma de abordarlos a la hora de escribir o dirigir sus películas, también se indagará brevemente en la biografía de los cuatro artistas en los que se centra este trabajo y su relación con el mundo de la cinematografía.

Tras el visionado, no sólo de las películas que se analizarán en el estudio sino también de aquellas más importantes que forman parte del contexto cinematográfico en el que se enmarcan las primeras, se procederá a identificar los rasgos comunes y diferenciadores que se pueden encontrar en el cine italiano y el cine español de posguerra. La recopilación de datos de libros, documentales, entrevistas, noticias y artículos académicos será clave para conocer el trabajo previo que historiadores, cineastas y críticos han hecho sobre el tema y darle profundidad al análisis. Además de exponer y comparar las características y estilos de ambos directores, también se estudiarán los estilos narrativos y la trayectoria de ambos guionistas, Cessare Zavattini y Rafael Azcona, cuyas figuras merecen ser consideradas igual de importantes que las de los respectivos directores con las que trabajaron. Para facilitar la lectura, cada vez que se haga referencia al 'cine de De Sica' o al 'cine de Berlanga' también se estará aludiendo de forma implícita al trabajo y la participación en ellos de los respectivos guionistas: Zavattini y Azcona -aunque en ocasiones se referencien títulos que no contaron con estas colaboraciones, como *Bienvenido, Mister Marshall* (García Berlanga, 1952).

Por último, se compararán casos concretos de ambas parejas de cineastas, con ejemplos extraídos de escenas, temas y personajes de sus películas. Las conclusiones surgirán de una reflexión final que tendrá en cuenta toda la información y todos los contenidos teóricos y filmicos analizados.

3. Contexto histórico: La España e Italia de posguerra

3.1. La posguerra española

Después de tres años de lucha en un conflicto que causó alrededor de 500.000 muertes, la Guerra Civil llegó a su fin en 1939. Esta guerra, que había empezado el 17 de julio de 1936 a raíz del golpe de Estado liderado por los generales Francisco Franco y Emilio Mola con ayuda de parte del ejército español, acabó con el vencimiento del bando nacional -dirigido por

Franco-, y la derrota del bando republicano. Éste último, el bando de izquierdas, estaba formado por el Gobierno republicano, además de sindicatos, comunistas, anarquistas, obreros y campesinos, y recibió el apoyo de la Unión Soviética. El bando nacional, respaldado por los fascismos de Alemania e Italia, estuvo formado por parte del ejército -aquella que se había rebelado contra el Gobierno de la República-, la burguesía, los grandes terratenientes y las clases más altas. El apoyo de Alemania e Italia supuso una gran ventaja para el bando nacional en la Guerra Civil, pues recibió una gran ayuda militar, como el suministro de armas. Sin embargo, cuando Hitler le pidió a Franco que se uniera a él en la II Guerra Mundial, el dictador español se negó por el estado tan devastador en el que había quedado España tras la Guerra Civil. Esta decisión fue acertada pues, poco después, Alemania y las demás potencias del Eje perdieron la guerra. A pesar de no haber participado de forma directa en la II Guerra Mundial, Franco sí había manifestado su apoyo a Hitler. Así que, después de que los Aliados se declararan vencedores, España sufrió como castigo un continuo aislamiento internacional que agravó aún más la situación de posguerra.

La Dictadura, que duró hasta la muerte de Franco en 1975, fue una dictadura personal, basada en la estructura de dos instituciones nacionales -Ejército e Iglesia- y en el partido único, al que se llamará en adelante Movimiento Nacional (Juliá, 2009). El fin último del caudillo era la propia supervivencia del régimen, identificada con la de él mismo (sin Franco no había Dictadura). Los pilares principales del franquismo fueron el Ejército, la Falange y la Iglesia. Entre ellos se dividieron los poderes (aunque la última palabra siempre fuera la del dictador). A pesar de las rivalidades puntuales por incrementar sus parcelas de poder por parte de unos y otros, todos se mostraban unidos hacia el exterior en la “común exaltación de valores militares, fascistas y católicos: orden, caudillaje y religión” (Juliá, 2009, p.155). De acuerdo con Juliá, el sistema de poder del régimen operaba a través del clientelismo y el patronazgo, en una red burocrática en la que si no se tenían amistades, conocimiento o enchufes, no se lograba salir adelante.

Por otra parte, fue muy importante el papel de la Iglesia, que se convirtió en una pieza clave del franquismo, pues en ella se delegó la tarea de adoctrinar al pueblo español según sus dogmas. Con respecto a la industria cinematográfica, destacó la función censora de la Iglesia

católica, que repasaba cada guion y cada filme ya acabado en busca de cualquier detalle que no comulgara con la ideología nacionalcatólica.

Tanto la burocracia franquista como la Iglesia católica fueron foco de críticas por parte de los cineastas de la disidencia. Berlanga y Azcona, las dos figuras españolas en las que se centra este trabajo de investigación, representaron con agudeza el entramado de la irracional burocracia franquista y la absurda represión de la Iglesia en películas como *Plácido* (García Berlanga, 1961) o *La muerte y el leñador* (García Berlanga, 1962).

3.2. La posguerra italiana

La posguerra en Italia, al contrario que en España, coincide con el principio de la república democrática y el fin de una dictadura fascista que había durado alrededor de veinte años. El fascismo italiano surgió como un movimiento de masas nacionalista y revolucionario, organizado en un partido milicia, después de la Primera Guerra Mundial. Mientras que el Caudillo fue un militar de profesión, con formación y mentalidad conservadoras, cuyo poder se apoyaba en el Ejército, el líder del movimiento fascista italiano, Benito Mussolini, fue un político profesional, con una formación y una mentalidad revolucionaria. Aunque Mussolini, conocido como el Duce (líder o guía en italiano), accedió al poder de forma democrática, acabó con el Estado parlamentario de Italia poco después, para convertirlo en un Estado antidemocrático y antiliberal -de la misma manera ocurrió en Alemania con Hitler-. El régimen fascista de Italia ayudó a Franco durante la Guerra Civil y se unió a la Alemania nazi durante la II Guerra Mundial como potencia del Eje.

En 1945 con el fin de la segunda gran guerra del siglo XX y la victoria de las fuerzas aliadas, Mussolini fue capturado y luego fusilado. El 2 de junio 1946, se convocó un referéndum en el que la ciudadanía italiana decidió establecer la república como forma de Estado (Corominas i Julián, 2020). La familia real fue forzada a abandonar el país. Se escribió una nueva constitución que entraría en vigor en 1948 y sigue vigente en la actualidad. A partir de este momento clave de la historia del país, se produjo una gran transformación en la forma de vida y la cultura italianas. Italia, que había pasado por una dictadura de veinte años y por una guerra mundial de la que había salido perdedora, por fin alcanzó la democracia. Lo hizo

de la mano del partido de centro inspirado en la doctrina social de la Iglesia, Democracia Cristiana (Democrazia Cristiana, DC), que lideró el país hasta los años noventa. Los dos grandes partidos de la oposición fueron el Partido Socialista Italiano (PSI) y el Partido Comunista Italiano (PCI). Durante los años posteriores a la guerra, se produjo una industrialización de Italia, la emigración desde zonas rurales y la concentración en las grandes urbes y el resurgir económico de un país que había estado sumido en la miseria (Quintana, 1997). Además, en 1951, Italia fue junto al Benelux, Francia y Alemania Occidental una de las naciones fundadoras de la Comunidad Europea.

En 1947, la Guerra Fría comenzó a influir en la política italiana. EE.UU. había prestado una gran ayuda económica a Democracia Cristiana para la recuperación del país a cambio de que se comprometiera a excluir a la izquierda del Gobierno. El secretario de estado estadounidense George C. Marshall amenazó con retirar esta ayuda si los socialistas y comunistas llegaban al poder. Fue así cómo comenzó una guerra fría dentro de la propia Italia, con Democracia Cristiana, respaldada por EE.UU., en un bando, y el PCI, con el apoyo de la URSS, en el otro.

A pesar de que Italia había conseguido convertirse en un país democrático, el panorama político estaba muy lejos de ser ideal. La República de la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por la corrupción, el clientelismo y el patronazgo, tanto en el ámbito político como en el social y el cultural, algo muy parecido a lo que ocurría en la España franquista. Así, el sector público se expandió tras el fin de la II Guerra Mundial, y se crearon muchos puestos de trabajo que frecuentemente eran ofrecidos a militantes o simpatizantes de Democracia Cristiana. A cambio, las empresas estatales financiaban al partido. La corrupción fue tal que en algunas partes de Italia se desarrollaron relaciones entre el patronazgo político y el crimen organizado.

La injusticia social en el periodo de posguerra fue uno de los temas de crítica de las películas neorrealistas de De Sica y Zavattini, que se preocuparon por el problema del paro, la precariedad de los jubilados, los niños huérfanos y el trabajo infantil, en películas como *Ladrón de Bicicletas*, *Umberto D* y *El limpiabotas*.

Aunque la trayectoria de Italia fuera inversa a la de España (al pasar la primera de una dictadura a una democracia y la segunda hacer el recorrido inverso), la situación de ambos países después de la guerra fue muy parecida en algunos aspectos. Además del estado de miseria propio de cualquier país en una situación de posguerra, tanto en España como en Italia, el Estado estuvo marcado por el clientelismo y una burocracia irracional que dificultaba la vida de aquellos que carecían de poder y contactos. Tanto en el cine italiano como en el cine español de posguerra, existió una crítica a la situación de miseria del país, los problemas sociales y la corrupción de las instituciones públicas. Además, no hay que olvidar la presencia de la censura, cuya aparición más tardía en Italia marcó la diferencia entre ambas cinematografías.

4. Dos estilos cinematográficos, la misma mirada crítica.

4.1. El neorrealismo y el cine de De Sica y Zavattini.

Mientras en el Hollywood de los años cuarenta predominaban las grandes producciones del sistema de estudios como *Historias de Filadelfia* (Cukor, 1940) o *Gilda* (Vidor, 1947), al otro lado del Atlántico, en medio de un aire de posguerra y miseria, nacía el neorrealismo italiano. Hasta entonces, el cine que había predominado en Italia era el del fascismo, que no sólo consistía en películas de propaganda como las del famoso cineasta del régimen Carmine Gallone, sino que también era un cine grandioso en producción que, apoyado en medidas proteccionistas, tenía como objetivo hacer que el pueblo italiano se evadiera de la terrible situación por la que estaba pasando. Frente a este cine de ‘comedia de teléfonos blancos’ que forzaba el optimismo y que estaba altamente controlado por el Estado y al servicio de la ley de la oferta y la demanda, el cine neorrealista irrumpió con relatos personales basados en situaciones reales, sentimientos íntimos y miserias de personajes anónimos (Rodríguez Díaz, 2015). En un principio, el cine neorrealista interesó más a la crítica y los intelectuales, que estaban satisfechos con sus vidas y se interesaban por la condición humana. El pueblo italiano, por su parte, harto de la guerra y de sus consecuencias, prefería ver en la gran pantalla un cine de evasión que les hiciera olvidar sus propias miserias.

Aunque en el estudio del cine italiano de los años cuarenta y cincuenta destaque el análisis del neorrealismo- como hace Ángel Quintana en su libro *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad-*, el cine italiano no se reducía únicamente a estas películas. De hecho, las películas neorrealistas eran una minoría. En los cines de la Italia liberada por los americanos abundaban las producciones de Hollywood. Además, dentro de la producción cinematográfica italiana, predominaba el cine de género clásico, así como las representaciones operísticas filmadas y las comedias costumbristas. Por tanto, el panorama no había variado tanto con respecto al cine del régimen fascista. La diferencia fue que entre ese gran número de producciones, el cine neorrealista se hizo un hueco y algunas de sus películas lograrían ocupar los primeros puestos de recaudación de taquilla (Quintana, 1997). Si el neorrealismo destaca en la historia del cine universal no es porque fuera predominante en la Italia de posguerra, sino porque las películas que pertenecían a este estilo fueron muy bien valoradas y aplaudidas por la crítica internacional. De hecho, muchas películas neorrealistas como *Roma, ciudad abierta*, *Paisá* y *Ladrón de bicicletas* encontraron el éxito en el extranjero antes que en Italia. Además, el neorrealismo italiano tuvo un gran influencia en las cinematografías de todo el mundo y, en especial, la que concierne a esta investigación: la española.

“El neorrealismo es una necesidad de decir la verdad, de tener el valor de contarla.” (Lai, 2001). Y son esta necesidad y valentía las que hicieron posible lo que para muchos fue la edad de oro del cine italiano. Porque en este periodo se produjo una transformación de la representación clásica en el cine con una serie de directores y guionistas que quisieron comprometer su trabajo con el presente histórico en el que se encontraba su país y crearon una forma de hacer cine que rechazó la espectacularidad para privilegiar la contingencia frente al mundo al que hacía alusión.

En su documental *El cine italiano según Martin Scorsese*, el director, para quien el neorrealismo fue el “máspreciado momento de la historia del cine”, afirmó que éste fue una reacción a un momento terrible de la historia de Italia. Según Scorsese, los neorrealistas necesitaban comunicar al mundo todo por lo que su país había pasado. Por ello, disolvieron la barrera entre el documental y la ficción y, en el proceso para conseguirlo, cambiaron para siempre las reglas del cine (Scorsese, 1999). Vittorio de Sica, de hecho, hizo una referencia

explícita a este inconformismo y necesidad de comunicar la realidad italiana al resto del mundo cuando dijo:

Fuimos nosotros quienes sentimos la necesidad, sin mesas redondas, sin teorizar; decidimos contar la verdad, es decir, hablar con el corazón abierto, con corazón sincero. Ha sido una “contestación”, la respuesta a un régimen que había obligado a vivir de una manera hipócrita y falsa. Nosotros, por el contrario, hemos dicho la verdad. (Fernández, 1992, p.29)

Quintana (1997) coincide con otros historiadores cuando dice que el neorrealismo no fue un movimiento cinematográfico y tampoco partía de una misma perspectiva ideológica, ya que nunca hubo una única teoría neorrealista, no hubo un neorrealismo sino tantos neorrealismos como cineastas neorrealistas. El autor considera el neorrealismo más bien como una actitud ética que consistió en la búsqueda y el deseo de la verdad y que, además, cuestionó los medios que intervinieron en los procesos de creación de las obras, como el montaje. Según Cesare Zavattini, el neorrealismo nació de una nueva actitud moral frente a la realidad que tenía como objetivo fundamental el de descubrir al hombre, la miseria y todos los demás dolores de la condición humana (Fernández, 1992). El neorrealismo fue la ‘óptica’ que condicionó y marcó una determinada ética de aproximación a la realidad del cine italiano en la que se buscaba plasmar en pantalla la realidad a través de los ojos del personaje.

Por otra parte, el neorrealismo tenía una preocupación más sociológica que política ya que se ocupaba más de explorar cuestiones sociales que de defender ideologías concretas. Además, muchos de los problemas que trataba no eran exclusivos de Italia, sino que tenían un carácter universal. Por tanto, para los investigadores es complicado identificar el neorrealismo con una ideología única. Aunque la mayoría de directores estaban comprometidos con un cambio social, esto no quiere decir que todos compartieran un pensamiento político determinado. Este cine de denuncia se hizo desde todos los sectores ideológicos, en un afán unitario que se consideraba necesario para la reconstrucción del país. Algunos de los representantes máximos del neorrealismo como el propio Zavattini y Visconti sí mostraron una adhesión al PCI (Partido Comunista Italiano), pero este no fue el caso de Rossellini, De Sica o Germi. De hecho, para el crítico de cine Guido Aristarco, el cine neorrealista tenía poco

que ver con el marxismo y más con un cristianismo no manchado por las distintas formas de catolicismo (Fernández, 1992).

El cine realista que habían hecho los rusos en la época muda, el género documental o Jean Renoir se manifestó de nuevo en la Italia de posguerra con la búsqueda de la verdad. Por ello, los críticos le pusieron el prefijo “neo” dando lugar al nombre “neorrealismo”. Pero Rossellini no estaba de acuerdo con esto: “¿Neo? No entiendo por qué es “neo”, porque la búsqueda de la verdad debe existir siempre. La circunstancia era la guerra. El realismo es siempre una cuestión de una posición del hombre frente a la vida” (Sánchez, 2010).

De Sica, también reflexionó sobre la etiqueta ‘neorrealismo’:

No creo que una obra que pretenda ser humana necesite de ninguna receta previa. Le aseguro que si mis realizaciones son para algunos ‘neorrealismo’ soy completamente ignorante de lo que esto significa. Para mí, en el cine, como en cualquier arte narrativo, sólo existe un elemento fundamental: la humanidad del tema [...] jamás intenté seguir ninguna escuela, sino sencillamente procurar un mayor aliento humano. (Fernández, 1992, p.28)

Aunque el neorrealismo surgiera de la necesidad de contar la verdad, lo que realmente dio pie al nacimiento de esta nueva forma de hacer películas fue la falta de financiación en la Italia precaria de posguerra. Los estudios de Cinecittà fueron utilizados durante la guerra para almacenar armas y después como lugar de acogida para los refugiados. Además, la desastrosa situación económica de Italia hacía imposible rodar en los estudios. Por ello, los directores italianos ‘aprovecharon’ el estado precario del país y de la propia industria para apostar por un cine diferente. En busca de una verdad y aceptando el momento histórico que les había tocado vivir, salieron a rodar a las calles y decidieron filmar lo que estaba ocurriendo en la Italia de la posguerra. Algunas películas precursoras del neorrealismo fueron las pertenecientes al realismo italiano de los años treinta, *La nave bianca* (Rossellini, 1942) y *Ossessione* (Visconti, 1942). De hecho, esta última es para algunos la primera película del movimiento neorrealista, con un naturalismo propio del realismo poético francés y la novela americana; es una adaptación de una novela ambientada en los EE.UU. de la depresión: *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain.

Pero la película que inauguró el neorrealismo en la inmediata posguerra fue *Roma, ciudad abierta* (Roma Città aperta, 1945), de Roberto Rossellini, que muestra la vida en Roma durante la ocupación nazi. El neorrealismo estaba ayudando a que el resto del mundo simpatizara con la situación por la que estaba pasando el país y según la revista *Live Roma, Città aperta* se convirtió de alguna forma en “la embajadora de Italia ante el mundo” (Scorsese, 1999).

En 1949 este estilo de hacer cine empezó a declinar cuando Giulio Andreotti, subsecretario de Cinematografía, y uno de los exponentes máximos de Democracia Cristiana, puso en marcha la conocida como ‘ley Andreotti’, que imponía el control del Gobierno sobre el cine -ley que no se ha abolido de forma oficial hasta principios de abril de 2021-, manteniendo la censura fascista y el proteccionismo, y privilegiando un modelo de cine industrial. Con respecto al neorrealismo y la polémica con *Umberto D*, de Vittorio de Sica, Andreotti dijo “La ropa sucia se lava en casa”, porque afirmaba que este tipo de cine daba al resto del mundo una muy mala imagen de Italia (Verdú, 2021).

Vittorio de Sica (1901-1974) fue un director y actor de prestigio muy destacado por su importante papel en el cine italiano de posguerra. De hecho, es considerado junto a Rossellini y Visconti, uno de los padres del neorrealismo. Después de protagonizar comedias en los años treinta y dirigir películas de humor sentimental en los años cuarenta, en la posguerra se aleja del cine de los estudios y da un giro hacia un cine neorrealista con películas como *El limpiabotas* (Sciuscià, 1946) y *El Ladrón de Bicicletas* (Ladri di Biciclette, 1948). Gianluca Farinelli, presidente de la Fundación de la Cinemateca de Bolonia, comentó en un entrevista al periódico *El País* -con respecto al carácter polifacético de De Sica- que “fue como Orson Welles o Chaplin. No se le puede reducir al creador del póquer neorrealista, *El limpiabotas*, *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán* y *Umberto D*” (Lucia Magi, 2013). Al contrario que otros representantes del neorrealismo, Vittorio de Sica no quería que este nuevo cine fuera una crónica de la realidad, para él eso hubiera sido una representación banal de la verdad. El defendía que el neorrealismo debía ser un modo de sentir, de llevar el cine a un plano de realidad, de verdad, con una transposición a un plano lírico, poético y elevado (Quintana, 1997). A lo largo de su carrera ganó cuatro premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas por sus películas: *El Limpiabotas* (primera película italiana en ganar el

Óscar), *Ladrón de Bicicletas*, *Ayer, hoy y mañana*, y *El jardín de los Finzi-Contini*. Además, como actor, fue nominado por la Academia en 1957 a mejor actor secundario por su papel en *Adiós a las armas*, de Charles Vidor.

Cesare Zavattini (1902-1989) no sólo fue guionista de De Sica, Blasetti, Visconti o De Santis, sino que también promovió e inspiró varios films, que casi se presentan como manifiestos de su idea del cine. Zavattini fue una figura clave en el devenir cultural de Italia. Fue uno de los principales teóricos del neorrealismo y contó con el reconocimiento de escritores como García Márquez o Truman Capote, quienes lo consideraron el mejor guionista de la posguerra mundial y el único que ha alcanzado la categoría de mito en la historia del cine (Fernández, 1992). Su papel en el cine de posguerra italiano fue tan destacado que en los ambientes cinematográficos de aquellos años, circulaba la frase que decía que las películas italianas estaban divididas en tres clases: aquellas en las que el guión era de Zavattini, las que estaban basadas en ideas de Zavattini y las que eran copia de los guiones o ideas de Zavattini (Fernandez, 1992). Hombre de principios, soñó con un neorrealismo radical representado por películas que reflejaran la realidad. Zavattini decía que había que “desnovelizar” el cine, que era preciso salir a la calle en busca de los problemas reales de las personas corrientes; quería ahondar en la verdad del presente de cada país para buscar la universalidad y hacer un cine que fuera capaz de recoger y transmitir con sencillez las emociones, dificultades, virtudes y defectos del ser humano (Hidalgo, 2002). Consideraba que el cine debía ayudar a valorar la riqueza del mundo real y a calibrar el valor de lo actual. El cine no debía contar historias parecidas a la realidad sino convertir la realidad en relato. Para ello era necesario buscar la cotidianeidad y romper con lo escrito en el guión si era necesario (Quintana, 1997). Zavattini reivindicaba la épica de lo banal con su teoría del “pedinamento”, el seguimiento de noventa minutos consecutivos de la vida de un hombre cualquiera al que no le ocurre nada extraordinario o digno de mención. Según el guionista, “No hay un día, una hora, un instante de un ser humano que no sea digno de ser comunicado a los demás” (Fernández, 1992, p.47)

Mientras que Rossellini había centrado su cine en la crónica de experiencias de guerra y resistencia (*Paisá, Roma città aperta...*), el cine de De Sica y Zavattini representaba la cara más cotidiana del neorrealismo, que mostraba la preocupación por la reconstrucción de Italia. Las historias ya no hablarían de la solidaridad entre los hombres como en las películas

resistenciales, sino que tratarían de la falta de comunicación, con el objetivo de mostrar una situación que era preciso cambiar (Fernández, 1992). *I bambini ci guardano* (Los niños nos miran, 1943) fue la primera película en la que trabajaron juntos. De Sica rompió en este título con el cine de comedias ‘amables’ que había hecho hasta entonces, ya que la estructura de *Los niños nos miran* era la de un melodrama clásico. La película muestra el sufrimiento de un niño cuando su familia se desintegra a causa del adulterio de su madre. El tándem De Sica/Zavatini diseñó en esta película los recursos dramáticos que darían forma al sentimentalismo propio de sus posteriores obras neorrealistas, en la que los problemas sociales se sentimentalizaban gracias a la figura de un ser indefenso: un niño, un perro... (Quintana, 1997). Su siguiente película, *Sciucìà* (El limpiabotas, 1946), fue una de las primeras películas neorrealistas y la primera película italiana en ganar un Óscar a la mejor película extranjera. El filme de De Sica cuenta la historia de dos niños, Pasquale y Giuseppe, que se ganan la vida como limpiabotas en las calles de Roma y cuyo sueño es el de reunir dinero para comprar un caballo blanco. La diferencia es que mientras que en *Il bambino ci guardamo* el personaje del niño está completamente desprotegido ante el mundo adulto, los dos niños de *El limpiabotas* no sólo están integrados en este mundo sino que también se ven obligados a participar de la crueldad que los rodea. Aunque los niños de *Sciucìà*, como el resto de niños del neorrealismo, hayan perdido gran parte de su inocencia, no dejan de ser víctimas de la situación de posguerra y de la injusticia ejercida por los adultos. Son niños que viven en una situación de miseria y que han tenido que aprender a luchar por la supervivencia. Recuerdan al niño huérfano de uno de los episodios de *Paisà*, de Roberto Rossellini, que también es un limpiabotas y que, para poder comer, se dedica a robar a soldados americanos borrachos. En *El limpiabotas* ya hay un cambio de implicación moral neorrealista que se combina con un carácter poético que busca representar el mundo idealizado de la infancia. Según (Quintana, 1997) este filme parece acercarse al territorio del realismo poético francés. *El limpiabotas* es prueba del estilo humanista del cine de estos dos autores neorrealistas, que nada tenía que ver con intenciones intelectuales o políticas.

Dos años después hicieron la famosa *Ladri di Biciclette* (Ladrón de bicicletas, 1948), una de las películas más destacadas del neorrealismo y del cine universal. En este título tuvieron una preocupación ética mayor y gracias a ello alcanzaron una mayor expresión estética neorrealista. Abandonaron el realismo poético de *El limpiabotas* para adoptar un

punto de vista más pesimista sobre la miseria moral de la Italia de posguerra. En *Ladrón de bicicletas* el protagonista es un romano al que le roban su objeto más preciado, aquel que le es indispensable para poder trabajar: su bicicleta. El tema principal es el de la miseria asociada al paro y la crítica va dirigida a las instituciones italianas deshumanizadas por la burocracia, representadas en el filme cuando el protagonista acude a estas (en vano) para encontrar soluciones a sus problemas.

Tres años más tarde produjeron *Miracolo a Milano* (Milagro en Milán, 1951), basada en la novela de Zavattini *Totò il buono*. Fue una película paréntesis, un soplo de aire fresco durante la etapa neorrealista, que combinó la poesía, el humor, lo absurdo y la fantasía. La película fue tachada por algunos de “escapista”. Sin embargo, aunque fábula o “cuento de hadas”, quien sepa mirar un poco más allá se dará cuenta de que es también una crítica feroz a la situación de la Italia de posguerra. *Milagro en Milán* pertenecería a lo que podríamos llamar el neorrealismo mágico.

Umberto D sería el siguiente filme del dúo De Sica/Zavattini. En esta ocasión el protagonista era un pensionista y el tema eran la miseria y el aislamiento que sufrían los ancianos. La importancia de esta película radica en que contiene elementos que prefiguran el modo de representación moderno y en los que se inspirarán los directores de la “Nueva Ola” francesa, entre otros. Uno de estos elementos es el uso de tiempos muertos y la muestra de acciones cotidianas de los personajes con la intención de dar al relato una duración cercana a la de la realidad. De Sica y Zavattini eligieron describir en vez de narrar. El teórico alemán Siegfried Kracauer consideró *Umberto D* como un ejemplo de cine en el que se logra atrapar el flujo de la vida y en el que “las imágenes ilustran los significados de la intriga en vez de revelarlos” (Quintana, 1997, p.121). Para De Sica, este título fue uno de sus trabajos más preciados:

“Mi *Umberto D* es la criatura que más amo. En primer lugar, porque se la dediqué a mi padre y después, porque trataba de un drama profundo, horrible de la posguerra, de la ancianidad y de la soledad. Es un película humana ya que trata un tema eterno para el hombre: la incomunicabilidad” (Lai, 2001).

Según Quintana (1997), muchos autores han considerado que *Umberto D* fue la obra que dio fin al neorrealismo italiano por poner de manifiesto la falta de esperanza en alcanzar una transformación de la realidad. Sin embargo, *Umberto D* también abriría nuevos caminos para el cine que estaba por hacerse. Los tiempos muertos, la anti-espectacularidad y la falta de dramatismo darían lugar a un cine más innovador que exploró la poética del vacío y la realidad interior del ser humano, como es el caso del cine de Antonioni y Fellini (Quintana, 1997).

Después de *Umberto D*, harían otras películas juntos como *El oro de Nápoles* (1954) y *Dos mujeres* (1960), más alejadas del estilo y ética neorrealistas. También continuaron su trayectoria por separado: De Sica, además de participar en numerosos títulos como actor, también siguió dirigiendo. En los años sesenta, dirigió la muy conocida *Matrimonio a la Italiana* (1964), secuela de *Divorcio a la Italiana* (1961), de Pietro Germi. Por su parte, Cesare Zavattini participó como guionista en multitud de títulos y colaboró con muchos otros grandes directores italianos, como Germi, Fellini y Antonioni, entre otros.

4.2. El cine español de posguerra y el trabajo de Berlanga y Azcona

En la España de la década de los cuarenta predominaba el cine de raíces folclóricas que convertía en protagonistas a la cantante o bailaora del momento para aprovechar su fama. El contenido reflejaba tópicos localistas que sirvieron para construir la identidad nacional hasta los años cincuenta. En este cine se reproducían los valores tradicionales de determinados estereotipos españoles: el bandolero, el flamenco, el torero o el mundo de los gitanos. Se denominó *españolada* a ese cine rural y costumbrista que estaba dirigido a las clases populares. Uno de sus orígenes estaba en el género teatral de la zarzuela (Rodríguez Díaz, 2015). No fue hasta los años sesenta cuando se desarrolló en España un cine más liberal y abierto pero con una importante censura política todavía.

Durante la dictadura de Franco se empezó a desarrollar (ya durante el levantamiento armado) una política cinematográfica intervencionista que estaba enfocada a servir al conjunto de intereses del régimen y utilizaba dos sistemas de control: la represión y la protección. Esto formaba parte del carácter autoritario y paternalista propio del franquismo,

cuyo propósito era el de reducir al mínimo la capacidad autónoma de los individuos y entidades para forzar que estos dependieran de ayudas del Estado y justificar así su control sobre los contenidos. En este control sobre la industria cinematográfica intervinieron multitud de ministerios, sindicatos, el Ejército, la Falange y, con más poder que cualquier otra entidad en el aspecto censor, la Iglesia (Monterde Lozoya, 2009).

Los mecanismos de control más destacados fueron la censura directa y el doblaje obligatorio. Los organismos encargados de este control serían la Junta Superior de Censura Cinematográfica, que en 1946 pasaría a llamarse ‘Junta Superior de Orientación Cinematográfica’, con jurisdicción nacional, sede en Salamanca y cuyo objetivo era la “fiscalización moral del cine en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense” y la Comisión de Censura Cinematográfica, que se encargaría del trabajo cotidiano. Entre sus tareas estaba la supervisión de los guiones de las películas que se planeaban rodar, la concesión de permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de los films españoles y extranjeros, y la calificación de los films en relación a las diversas edades del público. El poder e influencia de la Iglesia Católica era determinante en esta Junta de ‘Orientación’, ya que el representante eclesiástico tenía la última palabra y derecho a veto en el caso de haber cualquier empate en cuestiones morales y religiosas. Las prohibiciones o manipulaciones (con cortes de escenas y doblaje) de los films extranjeros dependían tanto de motivaciones políticas como morales. Debido a esto los españoles se perdieron gran parte de las producciones neorrealistas de Rossellini, Visconti y De Santis, que no lograrían ver hasta muchos años más tarde. Otros filmes se estrenaron pero con alteraciones, como *Ladrón de Bicicletas* de Vittorio de Sica, filme al que se le modificó el título y se le agregó un añadido sonoro final que alteraba su sentido (Monterde Lozoya, 2009).

La censura, en cambio, no fue el mayor problema de la producción cinematográfica española. El doblaje obligatorio era una medida clave del sistema proteccionista para promover el cine nacional. Sin embargo, tuvo un efecto totalmente contrario, e incluso individualidades fieles al régimen como Juan Antonio Cabero, cronista e historiador, criticaron la medida: “El primer error de bulto estaba en la obligatoriedad de doblar al castellano las películas de origen extranjero; ello fue lo mismo que condenar a nuestras películas a una larga y penosa miseria.” (Monterde Lozoya, 2009). Las licencias de doblaje se

otorgaban a cambio de la producción de filmes nacionales con la intención de promover y dar oportunidades al cine nacional. Sin embargo, lo único que se consiguió fue que se produjera cine español con el único objetivo de importar filmes internacionales, relegando la producción española a un segundo plano y convirtiéndola en un pretexto para conseguir la importación de grandes y competitivas producciones extranjeras.

Otras medidas del sistema proteccionista fueron la categoría ‘interés nacional’ y la cuota de pantalla. El que una película fuera de interés nacional o no dependía de la presencia de un equipo técnico-artístico español y de que exaltara los valores raciales, principios morales y políticos del régimen. Si un film recibía esta categoría gozaba de las ventajas de ser estrenado en una época idónea y bajo unas condiciones mejores de las habituales. Con respecto a la cuota de pantalla, esta consistía en la obligatoriedad de proyectar un porcentaje mínimo de cine nacional a lo largo de un cierto periodo de tiempo (Monterde Lozoya, 2009).

El cine español de posguerra se caracterizó por estar muy distanciado del contexto histórico en el que estaba enmarcado. En él predominó el cine de tópicos y de falso cosmopolitismo, adaptando géneros clásicos ‘a lo español’ y alentando producciones folclóricas, histórico-literarias y bélicas, que eran cuidadosamente elegidas para exaltar los valores que constituían los pilares del franquismo y tenían el objeto de apoyar el régimen y justificar la figura del caudillo. Algunos de los títulos histórico-bélicos más destacados fueron *El crucero Baleares* (Del Campo, 1941) o *¡A mí la legión!* (De Orduña, 1942). Sin embargo, al igual que en Italia y contrariamente a lo que se pueda esperar en una dictadura, el cine predominante en los primeros años de posguerra no era el explícitamente propagandístico del régimen, sino el cine ‘escapista’ de comedia, que fue influido por el cine estadounidense y el cine italiano de ‘teléfonos blancos’ (Monterde Lozoya, 2009). Entre las películas más destacadas de este estilo cómico de carácter frívolo encontramos *Viaje de novios* (Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Lazaga, 1957) y *Sólo para hombres* (Fernán Gómez, 1960)

Jose María García Escudero, político, historiador de cine y dos veces director general de Cinematografía y Teatro durante la dictadura franquista, opinaba en su libro *Cine español* publicado en 1962 que “nuestro cine es malo porque no profundiza, porque es superficial, porque rehuye de los problemas...La falta de problemas es, pues, el primer pecado capital del

cine español, que todavía tiene dos más: falta de realismo, falta de inteligencia” (García, 1962, p.52).

A pesar de la predominancia de este cine escapista que criticaban personalidades de todo tipo de ideologías, como Escudero, entre otros, había una voluntad de cambio de los años cincuenta muy vinculada con la política, en especial, con el PCE. Esta disidencia fue protagonizada por el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) y la universidad. En la primera institución se graduaron cineastas como Berlanga y Bardem, que crearon en 1949 junto a otros compañeros -como Eduardo Ducay- la productora Altamira S.L. La actividad de esta productora alternativa comenzó en 1951 con la producción de *Día tras día* (Del Amo) y *Esa pareja feliz* (debut compartido por Bardem y Berlanga). Sin embargo, ninguno de los filmes tuvo éxito y la productora tuvo que cerrar en 1955. Por otro lado, la actividad cultural universitaria fomentó el cineclubismo y la aparición de revistas con secciones dedicadas al cine.

Las plataformas de disidencia cinematográfica permitieron la celebración de dos semanas de Cine Italiano en Madrid que dieron la oportunidad de conocer obras maestras del neorrealismo y a algunos de sus representantes como Zavattini, De Sica, Lattuada, Emmer o Zampa. Estas semanas causaron un gran impacto en los jóvenes cineastas españoles. Carlos Saura, alumno del IIEC, expresó al respecto: “Y entonces surgió el neorrealismo: fue un ‘shock’. De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con gente normal” (citado por Fernández, 1992, p.82). Gracias a este encuentro surgieron incluso propuestas de colaboración, como el proyecto de rodar *Cinco historias de España*, a partir de un guion que escribió Zavattini para Berlanga, que motivó un largo recorrido de ambos -junto a Muñoz Suay y Francisco Canet- por diversos lugares de España, pero que al final no pudo realizarse (Monterde Lozoya, 2009). El neorrealismo impregnó diversas tendencias del cine español de los años cincuenta y se convirtió en un punto de referencia para los nuevos cineastas españoles que querían hacer un cine diferente, más próximo a la realidad del país.

El movimiento disidente del cine español culminó con las famosas Conversaciones de Salamanca, unas jornadas de debate sobre la trayectoria del cine español que fueron organizadas en 1955 por el cineclub del SEU de Salamanca, dirigido por el cineasta Basilio Martín Patino. Este evento tenía un objetivo regeneracionista y en él se manifestó la necesidad

de encontrar y comprometerse con un cine nacional que tuviera voz propia y pudiera tener un impacto internacional (Monterde Lozoya, 2009). Se sentaron las bases de un cine realista y humanista inspirado en el neorrealismo italiano. Estas conversaciones dieron fe de una nueva conciencia que implicaba la necesidad de ligar el cine -y el arte, en general- con la realidad del país, dando lugar a la organización de la disidencia cultural (Fernández, 1992). El director Luis García Berlanga y el guionista Rafael Azcona fueron figuras clave de esta nueva forma de hacer películas que desviaba la trayectoria que había llevado el cine español hasta el momento. Aunque el cine escapista no dejaría de hacerse y tampoco de ser el predominante, al fin había una alternativa o, más bien, muchas alternativas, ya que los cineastas de la disidencia tuvieron formas diferentes de abordar el nuevo cine a pesar de tener muchos valores en común y partir de premisas muy similares, como el compromiso con la realidad.

Luis García Berlanga nació en Valencia en 1921. Su padre era de origen burgués y republicano, lo que provocó que durante la Guerra Civil fuera detenido y condenado a muerte. Por ello, para hacer méritos y salvarlo de ser ejecutado, Berlanga decidió alistarse en la División Azul en 1941 y pasó a luchar en el frente ruso. Estudió Filosofía y Letras y luego Derecho, pero abandonó ambas carreras para trasladarse a Madrid en 1947 y comenzar sus estudios en el IIEC. Allí conoció a Juan Antonio Bardem con quien tuvo su debut en *Esa pareja feliz* (1951), que no tuvo mucho éxito dentro de la industria. Esto se debió a que en la escena inicial de la película se caricaturizaba el rodaje de un típico film histórico. Con Bardem escribió también *Bienvenido Mister Marshall* (1952), película en la que Berlanga ejerció de director y en la que se parodiaron los géneros y modelos dominantes de la industria. Las trayectorias de ambos directores acabarían separándose y cada uno encontraría y modularía su propia forma de hacer cine. Berlanga, por su parte, prosiguió con un cine de humor con un breve tono crítico como *Novio a la vista* (1954), *Calabuch* (1956) y *Los Jueves Milagro* (1957). Con esta última película tuvo un fuerte conflicto con la industria, por representar de irrespetuoso el papel de la Iglesia. El rechazo fue tal que tardó cuatro años en poder dirigir su siguiente película y no fue hasta 1961 cuando rodó *Plácido*, con la colaboración de Rafael Azcona en el guion (Perales, 2011).

Rafael Azcona nació en Logroño en 1926. Hijo de un sastre, empezó a desarrollar su creatividad desde muy pequeño cuando cogía las telas que le sobraban a su padre para crear

marionetas con las que jugar. El recuerdo del oficio de su padre seguramente inspiró la presencia de sastrerías en dos de las películas que escribió: *El Verdugo* (1963) y *La Lengua de las Mariposas* (1999) (Olmeda, 2016). Con veinticinco años se trasladó a Madrid y empezó a escribir en la revista satírica *La Codorniz*, utilizando el humor para la crítica. Fue poeta y novelista, aunque finalmente enfocó su carrera en el guion cinematográfico. Su primera oportunidad en el cine fue en 1959 con el director Marco Ferreri en el guion de *El pisito*, basada en su novela homónima, y que trata sobre el problema de la vivienda en la España de la época. Un año más tarde, volvería a trabajar con Ferreri en *El cochecito* (1969) -basada en el cuento de Azcona "Paralítico"-, protagonizada por Pepe Isbert y cuyos temas principales son la soledad, el egoísmo y la falta de empatía con los ancianos. Esta última película logró el premio de la crítica internacional en La Mostra de Venecia. Rafael Azcona pasó largas temporadas en Italia a lo largo de su vida, donde trabajó en numerosas producciones, se nutrió del espíritu optimista de los italianos y aprendió de su forma de hacer cine. A lo largo de su trayectoria trabajó con Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura y Fernando Trueba, entre otros. Azcona centró su escritura en los problemas anclados en la realidad del momento y es por ello por lo que en el documental de TVE *Imprescindibles: Rafael Azcona*, el periodista John Hopewell afirma que cree que "Azcona fue quizás el mejor cronista de España de los últimos tiempos" (Olmeda, 2016).

Con respecto a la colaboración de Luis García Berlanga y Rafael Azcona, en 1961 hicieron su primera película juntos: *Plácido*. Desde *Los Jueves Milagro*, Berlanga tardó cuatro años en dirigir su siguiente película. Durante ese periodo surgieron nuevas inquietudes intelectuales entre la juventud española, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. Apareció una nueva generación de cineastas, entre los que se encontraba Carlos Saura, que seguiría la tendencia estética y política iniciada por Bardem y Berlanga. Es por esto por lo que Luis García Berlanga tenía que hacer evolucionar su cine hacia un terreno de mayor compromiso social si quería seguir siendo actual. Es entonces cuando comienza su relación con Rafael Azcona y juntos realizan *Plácido* (1961). Este título da inicio a lo que Román Gubern consideró la segunda etapa del cine de Berlanga: "En la obra de Berlanga hay dos grandes periodos o etapas: la anterior a su colaboración con Azcona y la posterior a ella. La importancia de Azcona salta a la vista" (citado por Perales, 2011, p.56). Con título original 'Siente a un pobre a su mesa' -como referencia a una campaña del franquismo-, *Plácido*

trataba sobre la hipocresía de la clase alta y la Iglesia con respecto a las actividades de beneficencia. La incorporación de Azcona en el equipo de Berlanga supuso un cambio en su cine, que adquirió a partir de este título un carácter más satírico y áspero. El ingrediente clave de sus películas era el humor. Según Azcona: “Lo que nos salva de la amargura, de la muerte, es la posibilidad que tenemos de reírnos de nosotros mismos y de nuestros problemas” (Olmeda, 2016). Además, el humor era algo que ambos utilizaban de forma muy hábil como truco para esquivar la censura, ya que, a los ojos del régimen, en una comedia no podía haber carga crítica.

En 1962 hicieron un sketch llamado *La muerte y el leñador* para un proyecto internacional llamado *Las cuatro verdades*, que estaba compuesto por cuatro episodios basados en fábulas de La Fontaine dirigidos por cuatro directores de diferentes nacionalidades. En este proyecto participaron (además de Berlanga) los directores René Clair, Alessandro Blasetti y Hervé Bromberger. El sketch de Azcona y Berlanga fue una de las películas más polémicas de su filmografía. El régimen la acusó de atacar la imagen de España por presentarla como un país miserable marcado por la falta de progreso. El escándalo fue tal que el asunto se llevó al Consejo de Ministros y hasta Franco manifestó su descontento (Perales, 2011). Esto, sin embargo, no logró impedir su estreno en uno de los cines más importantes de Madrid, el cine Coliseum.

En 1963 colaboraron de nuevo en *El Verdugo*, un alegato contra la pena de muerte. La película trataba de nuevo sobre la hipocresía e insensibilidad de una España que exigía que existieran figuras encargadas de las ejecuciones pero no las aceptaba socialmente. *El Verdugo* es considerada una de las obras maestras del cine español. Además, en una encuesta publicada en el 2000 en la revista *NickelOdeon* (núm 21), salía clasificada como el mejor guion de la historia del cine español, seguida de *Plácido* (Sánchez, 2006). A finales de los setenta y principios de los ochenta, Azcona y Berlanga volvieron a trabajar juntos para la creación de la exitosa trilogía nacional, que abordaba la dictadura y la transición españolas: *Escopeta Nacional* (1978), *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). Asimismo, hicieron *La Vaquilla* (1985), primera de sus películas sobre la Guerra Civil.

5. Análisis y comparativa de algunas de sus películas más representativas

El hecho de que España e Italia compartieran un contexto de posguerra facilita la identificación de similitudes en este periodo de sus cinematografías. Ambos países se encontraban en un momento de inestabilidad ideológica por los diferentes sucesos y cambios que se habían producido en los últimos años y, a pesar de tener condiciones políticas muy diferentes, tenían una situación económica y social muy parecida (Colella, 2016).

Italia y España contaron tanto con un cine de escapismo como con un cine diferente e innovador. Este último tipo de cine está representado en Italia por las diferentes formas del neorrealismo y en España por el cine de los directores de la ‘disidencia’ como Bardem, Berlanga y Ferreri. La censura condicionó en ambos casos la producción de un gran número de películas.

Por otra parte, cabe destacar que, a pesar de tener muchos rasgos en común, también se pueden encontrar elementos diferenciadores que son reflejo, en muchas ocasiones, de las diferencias culturales y sociales. Algunos rasgos distintivos del cine español que se pueden apreciar en el cine de Berlanga, y que lo distancia del cine italiano, son la herencia del esperpento -un género literario creado por Ramón María del Valle-Inclán- y el uso del humor negro, propio de la tradición española -y que también formó parte de la obra literaria de Azcona-. El caso italiano fue más peculiar, porque fue el neorrealismo en el cine el que inspiró el neorrealismo en la literatura. Por otro lado, mientras que en el cine de Berlanga-Azcona se tratan temas delicados sin delicadeza, utilizando el humor como medio y con un pesimismo extremo, el tratamiento de estos temas en el cine de De Sica-Zavattini suele ser más tierno y sentimental, recordando, en muchas ocasiones, a la dulzura de las películas de Chaplin.

A pesar de estas diferencias, no cabe duda de que la influencia del cine neorrealista italiano fue determinante para la evolución del cine español. La semana del cine italiano organizado en 1951 en la escuela de cine IIEC, en la que se proyectaron algunas películas neorrealistas, tuvo un gran impacto en los jóvenes directores de la época. Esta fue repetida en 1953, cuando además de las proyecciones de películas, los participantes pudieron conocer en

persona algunos de los protagonistas del neorrealismo: De Sica, Zavattini y Lattuada, entre otros.

Además, cabe destacar el papel tan importante que desempeñaron las Conversaciones de Salamanca de 1955, que fueron un gran éxito para aquellos que formaron parte de ellas. Algunas de las conclusiones a las que se llegaron en aquellas conversaciones se basaron en la idea de que era necesario romper con el cine de época que se había estado haciendo hasta entonces, salir a la calle y rodar en exteriores, ya que el neorrealismo era la única forma de plasmar la realidad del país. Y, además, la falta de medios y el desmoronamiento del soporte industrial de los estudios prácticamente no dejó otra opción que la de hacer este tipo de cine. Independientemente de la intención de los jóvenes cineastas de huir del cine de CIFESA, la influencia neorrealista ya estaba impuesta de alguna forma por las precarias circunstancias económicas. De hecho, las primeras películas de Berlanga se hicieron con un coste de producción muy bajo. Según Perales (2011), es aquí donde radica el verdadero punto de contacto con el neorrealismo y con películas tan austeras como *Ladrón de Bicicletas* y *Milagro en Milán*. Sin embargo, este estilo realista que impregnó sus primeros filmes sería abandonado más tarde para adquirir una atmósfera más pesimista y alejada de la realidad.

5.1. *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Calabuch* (1956), y *Milagro en Milán* (1951)- Fábulas de posguerra.

Bienvenido, Mister Mashall, dirigida por Berlanga y con la participación de Bardem y Mihura en el guión, es una comedia coral que se desarrolla en un pueblo y que sirve como crítica y reflejo de la profunda pobreza que sufrió España después de la guerra. Asimismo, retrata la espera de una ayuda estadounidense que nunca llegó. La cinta presenta una serie de estereotipos propios del cine de la época: la figura de la folclórica (representada por Lola Sevilla), y los rasgos andaluces como seña de identidad de España. De hecho, el personaje que interpreta Manolo Morán lo dice explícitamente en la famosa escena del balcón desde el que él y Pepe Isbert se dirigen a los habitantes de Villar del Río: “Os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. La fama de nuestros queridos toreros, de nuestras

gitanas y, sobre todo, del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás, y buscan en nosotros el folclore”.

La condición para que Berlanga pudiera dirigir este film fue que hiciera una comedia folclórica. El director, aunque cumplió con su cometido, convirtió la película en una crítica satírica de aquel cine que le habían encargado que hiciera, el que mostraba a España como algo meramente folclórico y andaluz a los ojos del resto del mundo.

Berlanga y Bardem, que habían estudiado en el IIEC, eran grandes conocedores de cine, y en *Bienvenido, Mister Marshall* se puede apreciar la influencia de diversos autores cinematográficos. Mendez-Leite relaciona la película con Vittorio de Sica y René Clair. (Perales, 2011). Según el crítico de cine, se puede apreciar el vínculo con la película de De Sica *Milagro en Milán*, que a su vez también cuenta con la influencia de la fantasía y el humor del cineasta francés (Perales, 2011). Por otra parte, Gómez Rufo, además de compartir la opinión sobre la influencia italiana, añade la relación con el cine ruso:

Al examinar *¡Bienvenido, Mr Marshall!* se ha insistido en su afiliación al neorrealismo italiano, que ciertamente existe, e incluso en sus homenajes al cine soviético, como el famoso “plano Pudovkin”, al encuadrar un mar de sombreros burgueses en *El fin de San Petersburgo*. (citado por Perales, 2011, p.39)

Curiosamente, y como apunta Perales (2011), este plano de sombreros burgueses, también se encuentra presente en *Milagro en Milán*, que es el filme neorrealista que, según el autor, tiene más influencia en Berlanga, tal y como se puede apreciar en las figuras 1, 2 y 3.



Fig.1 *El fin de San Petersburgo* (1927)



Fig. 2 *Bienvenido, Mr Marshall* (1953)



Fig.3 *Milagro en Milán* (1951)

Perales (2011) señala similitudes y diferencias que cabe mencionar. Una de ellas es que en ambas películas los protagonistas son marginados que aspiran a algo mejor a través de un “suceso milagroso”. En el caso de *Milagro en Milán*, este milagro es el personaje de Totó y en el caso de *Bienvenido Mister Marshall*, la ayuda de los americanos. La diferencia es que mientras que en la película italiana este milagro se hace realidad y los habitantes de la historia desaparecen volando entre las nubes hacia un mundo mejor, en el cine de Berlanga, esto nunca se produce y la situación de los personajes no hace sino empeorar a lo largo de la historia. Otra secuencia que destaca Perales es la del ensayo general que hacen los habitantes del Villar de Río para el recibimiento de los norteamericanos. Esta secuencia es similar a aquella en la que los personajes de *Milagro en Milán* caminan y cantan juntos con optimismo alrededor de las chabolas donde viven, tal como ilustran las figuras 4 y 5.



Fig.4 *Milagro en Milán* (1951)



Fig.5 *Bienvenido, Mister Marshall* (1953)

Hay otro momento clave, en el que el parecido con el filme italiano es tan evidente, que merece ser mencionado. Este, representado en la figura 6, es el momento en el que el alcalde y el cura de Villar del Río apuntan en una lista, para los americanos, los deseos de los habitantes del pueblo. Esta escena es prácticamente idéntica a aquella en la que los personajes de la aldea milanesa piden deseos al protagonista cuando se dan cuenta de que este tiene poderes -lo cuál está ilustrado en la figura 7-. La única diferencia es que mientras que los deseos de los personajes italianos se ven satisfechos al momento, los de los personajes españoles nunca llegan a cumplirse.



Fig.6 Apuntando los deseos. *Bienvenido, Mister Marshall* (1953)



Fig.7 Apuntando los deseos. *Milagro en Milán* (1951)

Aun así, y al igual que los neorrealistas, Berlanga sí tenía la intención de alejarse del cine banal de los estudios y retratar la realidad de un país sumido en la pobreza de la posguerra:

Representa además unas señas de identidad reales de lo que era España en aquel momento y no de esa ficción absolutamente alejada de la realidad que representaba el cine de Cifesa. Y creíamos que el neorrealismo que íbamos a hacer nosotros sí que iba a representar la realidad española, y tampoco fue así porque me parece que *Bienvenido Mister Marshall* - que hicimos en función de esto que habíamos recibido de los italianos-, es un fábula absolutamente. (Bermejo y Herranz, 2021).

La siguiente fábula coral que dirigió Berlanga, *Calabuch* (1956), contó con la participación del italiano Ennio Flaiano (guionista de Fellini) en el guion. La película cuenta la historia de un científico que, huyendo de una sociedad que no le gusta -al igual que a Berlanga no le gustaba la sociedad española-, se va a vivir a un pequeño pueblo de la costa valenciana habitado por personajes entrañables. En el contexto de la filmografía del autor, *Calabuch* se presenta como un paréntesis de idealismo romántico -algo de lo que carecen el resto de sus filmes-. Según Perales (2011), en esta película -que considera el filme más optimista de Berlanga-, también se observa una doble influencia de René Clair y del neorrealismo italiano, con un carácter más dulce e ingenuo y carente de su acidez característica. La película se podría enmarcar dentro del estilo del neorrealismo rosa, caracterizado por suavizar las críticas y ofrecer historias más amables con el objeto de evadir la censura. Por otra parte, *Calabuch* se puede relacionar con *Milagro en Milán*, también una obra paréntesis en la filmografía de De Sica de los años cincuenta. Ambas películas comparten la ternura y un estilo de “realismo mágico”. Los personajes principales de ambos filmes, Totó (*Milagro en Milán*) y Jorge (*Calabuch*), son “extranjeros entrañables” que llegan a un pueblo o aldea para cambiar la realidad de la pequeña sociedad que la habita.

Además, tanto *Milagro en Milán* como *Calabuch* fueron acogidas de forma muy positiva por los sectores católicos. La fábula neorrealista de De Sica y Zavattini gustó especialmente a la Iglesia Católica, que vio en este filme una gran carga y visión cristiana de la generosidad humana. Los críticos afines al régimen y más religiosos apoyaron este tipo de

cine frente a las películas realistas más revolucionarias, como las de Rossellini, que asociaban con el comunismo. Fernández Cuenca, que ocupó cargos oficiales y fue el fundador y primer presidente de la Filmoteca Española, escribió en 1952: “Lo de menos en *Milagro en Milán* es la sátira social que queda como fondo de la poética historia [...]. Lo importante es la lección de solidaridad humana que contiene la ficción” (citado por Fernández, 1992, p.70). *Calabuch*, por su parte, recibió el galardón de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine), además de alcanzar un gran éxito comercial (Perales, 2011). Estaba claro que a la Iglesia le gustaba este cine más optimista e inocente, incapaz de hacer daño a su imagen o a la del Régimen. Esta inclinación por la película más optimista de Berlanga no sería compartida por la mayoría de los críticos, a los que les pareció una película ingenua y escapista. Por otra parte, aunque la temática de *Calabuch* y el desarrollo de la historia recuerdan más al optimismo de Capra y el surrealismo y fantasía de René Clair, sus imágenes sí poseen un tinte de estilo documental a la hora de mostrar el pueblo pesquero, que recuerda al de las películas neorrealistas de Roberto Rossellini. Un ejemplo de esto son los planos generales de la secuencia en la que se representa la festividad taurina, como el de la figura 8.



Fig.8 *Calabuch* (1956)

A pesar de las similitudes mencionadas, cabe destacar también algunas de las diferencias con respecto al cine del neorrealismo neorrealista. Una de las más importantes es el punto de vista desde el que se narra la historia. En las películas neorrealistas, como *Ladrón De Bicicletas* o

Umberto D, se procuraba acercar la cámara a la mirada de los personajes, buscando contar las historias a través de los ojos de estos, de su forma de ver el mundo y de sus sentimientos más profundos. Por el contrario, en las películas de Berlanga, el punto de vista es completamente exterior, distanciando al espectador de los personajes. Tanto en *Bienvenido, Mister Marshall* como en *Calabuch* esto se ve reforzado con la presencia del narrador omnisciente, que relata la historia a través de la voz en off, distanciándonos aún más de los personajes.

5.2. *El Pisito* (1958), *El Cochecito* (1960) y *Umberto D* (1952): La ancianidad y el problema de la vivienda

La afinidad entre Azcona y Berlanga hizo que sus caminos acabaran cruzándose. Por ello, es necesario analizar la posible influencia neorrealista en algunos de los guiones e historias de Azcona anteriores a su colaboración con Berlanga, como *El Pisito* o *El Cochecito*, que sirven como contexto del cine que hicieron más tarde. Además, gracias a su estudio se puede llegar a una mejor comprensión del giro que experimentó el cine berlanguiano hacia historias más crudas y amargas cuando comenzó a trabajar con el guionista. Tanto *El Pisito* como *El Cochecito* fueron dirigidos por el italiano Marco Ferreri y sus guiones partieron de historias de Rafael Azcona. Ambas películas surgen, como dice Manuel Villegas López, del encuentro entre el esperpento español y el neorrealismo italiano (citado por Sánchez, 2006, p.122), y son quizás las más pesimistas de toda la filmografía analizada en este trabajo.

El Pisito (1958) es la historia de un inquilino que se casa con su casera -que está gravemente enferma- para heredar el piso en el que vive cuando esta muera y poder formar una familia. La película plantea el problema de la vivienda, que ya había sido tratado antes en la gran pantalla con películas como *El inquilino* (1958), de Nieves Conde, o *Umberto D* (1952), de De Sica. Tanto en el filme de Ferreri como en el de De Sica, los personajes principales sufren situaciones económicas precarias que les impiden tener una vivienda propia. *Umberto D*, uno de los filmes más duros del director italiano, trata sobre el desplazamiento social que sufre Umberto, un profesor jubilado que no sólo es maltratado y

despreciado por su casera, sino que además se ve obligado a acudir a los organismos de beneficencia del Estado.

Por otro lado, *El Pisito* también tiene una conexión con *Ladrón de bicicletas*. En ambos filmes se representa la vida desoladora en las periferias de las ciudades donde se desarrollan: Madrid y Roma respectivamente. En la película italiana los protagonistas viven casi como “exiliados” en los suburbios construidos por Mussolini en la periferia romana, que posee un paisaje entre rural y urbano. Este mismo paisaje se puede ver en *El Pisito*, cuando el protagonista y su novia se paran a comer en una ladera después de haber buscado en vano una vivienda en los suburbios de Madrid (Colella, 2016).

El cochecito (1960), protagonizada por Pepe Isbert (*Bienvenido Mister Marshall, El verdugo, Calabuch...*), trata sobre un anciano -perfectamente sano y capaz de andar- que se compra un coche de paralítico como los de sus amigos- que sí están impedidos- para encajar en el grupo. Cuando los miembros de su familia se niegan a satisfacer sus caprichos y le instan a que devuelva el coche, el anciano decide envenenarlos y huye en su cochecito. Ambos filmes hablan del desplazamiento social que sufren las personas mayores -un tema que sigue siendo muy actual en Occidente-. *El cochecito* ha sido comparado con *Umberto D* en más de una ocasión por tratar el tema de la ancianidad en una sociedad marcada por la posguerra.

Sin embargo, aunque los temas y objetos de crítica de ambos filmes sean parecidos y el cine de Ferreri-Azcona presente un aspecto neorrealista, el tratamiento y enfoque de la historia es muy diferente. *Umberto D* está marcado por una sensibilidad de la que *El cochecito* carece. La película de Azcona y Ferreri es mucho más negra y pesimista. Además, en el filme italiano hay una intención de acercar al espectador a la mirada de Umberto, el protagonista -como en el plano de la figura 9-. Mientras que a este se le presenta como una víctima inocente de la sociedad y el sistema en el que vive, la inocencia de Don Anselmo -el protagonista de *El cochecito*- no queda tan clara. El personaje creado por Azcona y Ferreri -representado en la figura 10- es víctima de la sociedad en la que vive pero también partícipe del egoísmo y maldad que la caracteriza.



Fig.9 *Umberto D* (1952)



Fig.10 *El cochecito* (1960)

Por otra parte, las dos películas representan dos formas diferentes de cine de crítica: en *Umberto D*, se intenta acercar el relato lo máximo posible a la realidad a la que hace referencia, imitando incluso el tiempo real -el de la vida-, mientras que en *El Cochecito* se lleva la situación al extremo, a lo grotesco, se exagera la realidad con el objeto de destacar lo más negativo de ella -lo mismo ocurre en *El pisito*-. Por tanto, a pesar de poseer un aire neorrealista, las películas de Ferreri y Azcona presentan situaciones tan trágicas y alcanzan un realismo tan grotesco que, en ocasiones, llegan a resultar inverosímiles. El propio Ferreri admitía que el neorrealismo era el engaño de sus películas, que el aspecto era neorrealista, pero que la sustancia no (Sánchez, 2006). El dúo Azcona-Ferreri llevaba las situaciones a un realismo satírico, participando del subjetivismo y la deshumanización, para representar una crisis ontológica del ser humano. Sin embargo, para muchos críticos este esperpento y satirización de la realidad hacía ineficaz cualquier intención crítica. Por ejemplo, García de

Dueñas dijo que *El cochecito* representaba “una situación psicopática que en ningún caso era válida como referencia a una estructura social real” (citado por Sánchez, 2006, p.130).

5.3. *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (1962) y *Ladrón de Bicicletas* (1948): El paro, la incomunicación y una burocracia absurda

Todas mis películas son la crónica de un fracaso, el de alguien que cree que va a conseguir algo. No sólo *Bienvenido Mister Marshall*, todas. Son la historia de alguien que ve venir un ascenso para él y su familia, su entorno. Siempre hay una barrera entre la sociedad y nosotros que nos impide acceder a nuestro pequeño cielo urbano y cotidiano, el territorio donde no sentiremos al fin recompensados. (Berlanga en [García, 2009]).

Plácido, una de las obras cumbre de Berlanga y Azcona, recuerda en muchos aspectos a las películas neorrealistas, sobre todo a *Ladrón de Bicicletas*. En primer lugar, los argumentos de ambos filmes se basan en el recorrido del protagonista por toda la ciudad en busca de algo que necesita urgentemente para poder sobrevivir. En el caso de *Ladrón de Bicicletas*, el protagonista busca desesperadamente junto a su hijo la bicicleta que le han robado y que necesita para trabajar, mientras que en *Plácido* busca pagar la letra de su motocarro con el objeto de que no se lo quiten. Tanto en la película italiana como en la española los dos ciudadanos se encuentran en una situación de pobreza y su único objetivo es el de trabajar para garantizar su supervivencia y la de sus familias en un sociedad marcada por el egoísmo y la incomunicación. Curiosamente, esta pérdida y, como consecuencia, la búsqueda e intento de robo -al igual que en *Ladrón de Bicicletas*- de un objeto esencial para conservar su trabajo, también se produce en el sketch que tan poco gustó a Franco, *La muerte y el leñador* (1962). Además, en este sketch que fue capítulo de *Las Cuatro Verdades*, la razón por la que el protagonista no puede trabajar es que las autoridades le han quitado la manivela que hace funcionar su organillo. Por tanto, *La muerte y el leñador* fue un ataque directo al Régimen Franquista.

Al igual que en *Plácido* y *Ladrón de Bicicletas*, en *La muerte y el leñador* hay una escena que presenta lo absurdo que es el sistema burocrático. En ella, el protagonista tiene que

interactuar con un funcionario que no lo escucha, al que no le interesa ayudarlo y que toma decisiones en función de unas reglas que han sido impuestas sin lógica ni justicia. Algo parecido ocurre en *Ladrón de Bicicletas* cuando el protagonista se siente completamente perdido e indefenso después de denunciar sin éxito que le han robado su bicicleta. De la misma forma se siente Plácido cuando acude al banco para pagar la letra de su motocarro y se encuentra con una serie de individuos que no tienen la más mínima atención de ayudarlo. Los tres títulos presentan una sociedad gobernada por una burocracia absurda, ineficiente e insensible a los problemas concretos de las personas.

Sin embargo, el aspecto formal y el tono de *Ladrón de Bicicletas* son diferentes a los de las películas españolas. Mientras que en la película de De Sica la técnica se centra en acercar al espectador a las miradas de los dos protagonistas Antonio y Bruno Ricci, en las películas de Berlanga ésta se utiliza para organizar en planos secuencias una perfecta orquestación de personajes, diálogos y situaciones caóticas. En *Plácido*, el recorrido del protagonista para pagar un letra es un excusa para hacer una crítica a distintos aspectos que caracterizaban al Régimen: como la hipocresía de la beneficencia nacionalcatólica, la ineficacia del sistema burocrático, la incomunicación y el egoísmo de la sociedad. Sin embargo, en *Ladrón de Bicicletas*, el objeto que busca el protagonista, la bicicleta, es esencial como elemento dramático y “vehículo” -nunca mejor dicho- de la historia.

Con *Ladri de Biciclette* se alcanza el momento álgido del neorrealismo. En palabras de André Bazin, el neorrealismo pasa “de la resistencia a la revolución”, si bien el mayor componente subversivo de la misma no estaba tanto en su problemática social cuanto en su técnica: un asunto tan banal como la búsqueda de una bicicleta que revelaba el gran dramatismo que subyacía en él (Fernández, 1992, p.23).

Por otra parte, *Umberto D* también está presente en la temática de *Plácido*. Ambos filmes comparten tanto la crítica al papel de la Iglesia y la beneficencia cristiana como el problema de la incomunicación humana, que se produce como consecuencia de la falta de empatía de sus personajes. En la película de De Sica esta dificultad comunicativa radica en el desplazamiento social de Umberto, que no parece encajar en el mundo que le rodea. Esta incomunicación está reflejada en la figura 11, que pertenece a una escena en la que Umberto

habla con la joven criada de la casa en la que vive, quien a pesar ser el único personaje que se preocupa y aprecia al anciano, es incapaz de comprenderlo. Por otra parte, las películas berlanguianas se caracterizan por estar llenas de diálogos, con personajes que se interrumpen los unos a los otros continuamente. La falta de escucha en *Plácido* se produce en todas direcciones, ningún personaje -ni protagonista ni secundario- tiene la intención de atender problemas que no sean los suyos propios. De esta incomunicación es representativa la figura 12, en la que Plácido está intentando comunicar sus necesidades pero es constantemente interrumpido e ignorado. Por tanto, mientras que De Sica se centra en mostrar la desolación de Umberto, que vaga por las calles de la ciudad con la única compañía de su perro Flike, Berlanga no enfoca la mirada de un personaje concreto, sino que privilegia el plano secuencia y enfatiza la mirada “coral”, creando escenas que dan lugar a una sensación de caos absoluto. El director creaba situaciones exageradas y esperpénticas con las que, además de sacar el lado cómico de las desgracias humanas, hacía un aguda crítica a aspectos que no le gustaban de la sociedad en la que vivía – en el caso de *Plácido*: el egoísmo, la incomunicación y la hipocresía.



Fig.11 *Umberto D* (1952)



Fig.12 *Plácido* (1961)

Sin embargo, al igual que algunos críticos, como San Miguel, han considerado inválido el aspecto crítico de películas como *El cochecito*, el cine subjetivo y esperpéntico de Berlanga también ha sido cuestionado en cuanto a la veracidad de sus críticas (Sánchez, 2006). Víctor

Erice, director de *El espíritu de la colmena* (1973), opinaba que el humor negro tendía a una deformación abstracta, gratuita e ineficaz, que traicionaba “las raíces de la crítica”:

En Azcona, Ferreri y Berlanga, se parte de la incomunicación como algo abstracto, sin demostrar, de raíces exclusivamente subjetivas, y se pretende apoyar una situación más o menos realista. La contradicción del método es evidente y también su falta de validez. (citado por Sánchez, 2006, p.130)

Otros autores, por el contrario, han defendido esta forma de hacer crítica. Es el caso de Bernardo Sánchez, autor de *Rafael Azcona: Hablar el guión*, donde defiende el realismo esperpéntico del cine azconiano con un texto que hace referencia al esperpento de Valle-Inclán: “no es técnica desrealizadora, sino método de acercarse a la realidad de manera más lúcida y desengañada que la habitual en el llamado realismo” (citado por Sánchez, 2006, p.126).

5.4. *El Verdugo* (1963): Ecos del neorrealismo.

El Verdugo (1963), que cosechó un gran éxito en Venecia y es considerada una de las obras maestras del cine español, fue dirigida por Berlanga y coescrita por él, Azcona y Ennio Flaiano. En esta película se repiten temas que habían estado presentes en sus filmes anteriores: la incomunicación, el problema de la vivienda, la pobreza... Sin embargo, y a pesar de su aspecto neorrealista, *El Verdugo* se encuentra más lejos de la influencia del cine italiano. A partir de este filme, el cine de Berlanga-Azcona evoluciona hacia películas aún más satíricas y esperpénticas, como las de la *Trilogía Nacional*. El humor negro de *El Verdugo* sirvió como herramienta para describir la realidad española y el problema ético de la pena de muerte. La idea fue recogida de una historia real que contaron a Berlanga sobre un verdugo que se derrumbó cuando vio que tenía que ejecutar a una mujer, y al que estuvieron intentando reanimar durante toda la noche. Según Berlanga, llegó a la conclusión de que esta imagen, que quedó en su memoria durante mucho tiempo, debía ser el final de una película. Años más tarde, y junto a Rafael Azcona, idearía la historia que llevaría a ese final -ilustrado en la figura 13- con el argumento de *El verdugo* (Bermejo y Herranz, 2021).



Fig.13 *El Verdugo* (1963)

En la película, el protagonista, interpretado por Nino Manfredi es verdugo y, a su vez, víctima de la sociedad. El joven debe heredar la profesión de su suegro, interpretado por Pepe Isbert, para poder mantener la vivienda que le ha concedido el patronato por ser funcionario. Con la esperanza de no tener que ejecutar a nadie, acepta convertirse en verdugo. Sin embargo, acabará teniendo que ejercer su profesión. La situación en la que se encuentra el personaje de Manfredi alude a la falta de libertad que supone vivir en un sistema y una sociedad que no ofrece alternativas para las personas con menos recursos. Como dice Rafael Azcona en una entrevista:

El verdugo creo que logra lo que he querido decir en dos vertientes: hacer una crítica de la pena de muerte, y en segundo lugar, lo más importante, lo que va subterráneamente implicado en la película, es el problema de la libertad humana, el cómo por las trampas de un bienestar que nos ofrece la sociedad actual uno puede perder simplemente su libertad (Bermejo y Herranz, 2021).

La mayoría de críticos coinciden en el perfecto empleo del humor negro en *El Verdugo* y cómo este sirvió para hacer una crítica feroz del Régimen y la pena de muerte.

6. Conclusión

El neorrealismo italiano no sólo fue inspirador para los cineastas españoles sino que seguramente fue también uno de los grandes desencadenantes del nuevo cine de la disidencia que se hizo a partir de los años cincuenta. Berlanga, al igual que otros de sus compañeros, como Bardem y Saura, vieron en aquel ‘cine de la veritá’ el camino hacia un cine español comprometido con la realidad del momento. Los problemas que se plasmaban en las películas neorrealistas no sólo eran espejo de los de la sociedad italiana, sino que también eran reflejo de las miserias universales del ser humano. Además, la situación económica y social en la que se encontraba España era tan parecida a la de Italia, que lo representado en el cine neorrealista resultaba aún más cercano a la propia realidad española.

Vittorio De Sica y Cesare Zavattini representaron, a través de la crónica de lo cotidiano, la rama más preocupada por los problemas sociales de la Italia de posguerra. A nivel temático y ético son los neorrealistas que influyeron más en los cineastas españoles de la disidencia, como Berlanga y Azcona. Sin embargo, y como se puede observar en sus películas, este estilo no fue el único que impregnó el cine del director valenciano. Berlanga admiraba y se inspiraba en otros cineastas, como Frank Capra y René Clair. Su cine mezcla estas influencias con un estilo personal que apunta hacia el realismo y utiliza el humor negro y el esperpento como vías de expresión. A pesar de la influencia del cine italiano, el cine de Berlanga tiene un estilo único que no puede ser enmarcado en ninguna corriente concreta.

Después de haber leído los puntos de vista de numerosos autores, historiadores de cine y los testimonios de los cineastas estudiados, la categorización o no del cine berlanguiano como cine neorrealista ya no parece relevante. De hecho, cuando Hidalgo y Hernández atribuyeron el carácter amargo de *Bienvenido, Mister Marshall* a las influencias del neorrealismo italiano, Berlanga respondió: “Pudiera ser; pero se me ocurre algo más sencillo. Ese trasfondo de amargura puede venir simplemente de la propia biología.” (Perales, 2011, p.46). Para Berlanga, el sufrimiento y la amargura eran algo intrínseco del ser humano y su representación en la gran pantalla tenía poco que ver con etiquetas y corrientes artísticas determinadas. Esto se refuerza con las opiniones de los propios directores italianos, a los que tampoco parecía convencerles el término “neorrealismo”. Según Rossellini, la búsqueda de la verdad debía existir siempre, mientras que De Sica opinaba que no existía ninguna receta

previa para que una obra lograra ser humana. Por tanto, quizás la pregunta deba ser reformulada de la siguiente forma: ¿estuvo el cine de Berlanga y Azcona comprometido con la búsqueda de la verdad y representación de la realidad española de posguerra?

La respuesta es, sin duda, que sí. El cine berlanguiano y las historias de Azcona estaban marcados por un carácter muy humano. De hecho, el actor José Sacristán, que tuvo la oportunidad de trabajar con Berlanga, describió lo berlanguiano como “la capacidad de ver al ser humano en toda su profundidad, despojada de toda retórica” (Bermejo y Herranz, 2021). Es más, Berlanga y Azcona son quizás los que mejor han sabido representar el carácter español, creando una especie de identidad que todos comprendemos. Como apuntó el escritor y guionista Antonio Gómez Rufo: “Lo españoles sabemos lo que es berlangiano, porque los españoles somos berlanguianos” (Bermejo y Herranz, 2021)

Con respecto a las intenciones a la hora de reflejar la realidad, el objetivo del cine de Berlanga y Azcona fue el de representar y criticar aquello que no les gustaba. En esto, quizás, su posición fue diferente a la de De Sica y Zavattini. Mientras que estos últimos eran más optimistas y describían situaciones injustas con la ilusión de cambiar la realidad de su país, Berlanga y Azcona parecían limitarse a mostrar aquello que no les gustaba sin dejar ningún resquicio para la esperanza. No hay que olvidar que el contexto político sí era muy diferente en ambos países. Mientras que en Italia el fin de la guerra supuso la salida de la dictadura mussoliana y el inicio de una nueva etapa democrática más esperanzadora, en España ocurrió todo lo contrario. La sociedad había quedado completamente dividida y no había posibilidad de construir un nuevo fin u objetivo común para mejorar el país porque no había libertad. Desgraciadamente, el futuro de España no estaba en manos de la mayoría de los españoles. Por tanto, el pesimismo y la desesperanza de los cineastas disidentes es comprensible y justificable.

Por otra parte, es necesario recordar la importancia del papel de la censura en ambas cinematografías. Mientras que en Italia los directores gozaron de mucha más libertad creativa -al menos hasta la Ley Andreotti, a partir de la cual el neorrealismo comenzó su declive-, en España la censura fue especialmente dura -sobre todo en los primeros años de dictadura-. El humor y el esperpento de Berlanga y Azcona sirvieron como herramientas ingeniosas para despistar a los organismos censores ya que, al alejar las situaciones de la realidad, la crítica

resultaba menos evidente. Por tanto, no coincido con aquellos críticos que han invalidado este tipo de métodos para la consecución de la crítica de la realidad, ya que considero que, además de ser necesarios para pasar los filtros de la censura y poder llevar a cabo filmes como *Plácido o Bienvenido, Mister Marshall*, también consiguieron que el mensaje de estas películas resultara más potente.

En definitiva, creo que es necesario valorar el cine de Berlanga y Azcona como un cine revelador, diferente, que supo heredar algunos de los aspectos más importantes del neorrealismo italiano y que se atrevió a hablar de la realidad española en el contexto de la dictadura franquista. *Plácido* y *El Verdugo* no sólo lograron narrar la miseria española y las injusticias sociales ante los ojos del Régimen, sino que han pasado a la historia como dos de las mejores obras que nos ha dado el cine español.

Berlanga y Azcona han logrado crear un cine con el que los españoles nos sentimos identificados, al convertirnos en los “héroes” de sus historias. Algo heredado del cine de De Sica, cuyos protagonistas fueron los ciudadanos italianos de posguerra. Quizás aquí esté una de las claves del cine de la veritá y en este sentido hay que entender las palabras de Zavattini cuando dijo:

Yo estoy en contra de los personajes “excepcionales”, estoy en contra de los héroes [...] Me siento ofendido, excluido por ellos, en compañía de millones de otras gentes. Seamos personajes todos [...] para mí no sólo ciertos hombres son héroes, lo son “todos los hombres” (citado por Fernández, 1992, p.47)

7. Referencias

7. 1. Bibliografía y hemerografía

- Colella, F. (2016). Paisajes neorrealistas. Cultura y arquitectura habitacional multifamiliar en Italia y España en la posguerra. 1943-1963. *Contexto: Revista De La Facultad De Arquitectura De La Universidad Autónoma De Nuevo León*. (10) 77-86. Recuperado de: <https://contexto.uanl.mx/index.php/contexto/article/view/84>
- Corominas i Julián, J. (14 de julio de 2020) El día en que Italia eligió entre monarquía y república. *El Confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-07-19/referendum-italia-monarquia-republica-1946_2686104/
- Fernández, L. (1992) *En neorrealismo en la narrativa española de los años cincuenta*. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Fiddian, R. (2010). Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* (741). 69-77. Recuperado de: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/755/763>
- García Berlanga, L., Losada, M., Suárez, G., Cuenca, L., Aberasturi, A., & Aute, L. (2011). *Los cuadernos inéditos de Berlanga*. Pigmalion.
- García Escudero, J. (1962). *Cine español*. Rialp.
- Guerrero, A., Torres, S., & Juliá, S. (1995). *Historia económica y social moderna y contemporánea de España* ([5a ed., 2a reimp.]). UNED, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología.
- Gubern, R., Monterde Lozoya, J. (2017). *Historia del cine español*. Cátedra.
- Hidalgo, M. (26 de septiembre de 2002). 100 años de Zavattini. *El cultural*. Recuperado de: <https://elcultural.com/100-anos-de-Zavattini>
- Juliá, S. (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Marcial Pons.

Magi, L. (13 de marzo de 2013). De Sica, el tipo que sacó el cine a la calle. *El país*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2013/03/12/actualidad/1363117301_009041.html

Masala-Martínez, F. (2019) El neorrealismo en el cine italiano y español. *Polifonía* (9) 67-83. Recuperado de: https://www.apsu.edu/polifonia/volume_9/2019-5-martinez.pdf

Perales Bazo, F. (1997). *Luis García Berlanga* (2a ed. act.). Cátedra.

Rodríguez Díaz, A. (2015). *España en su cine. Aprendiendo sociología con películas españolas*. Dykinson.

Sánchez, B. (2006). *Rafael Azcona : hablar el guión*. Cátedra.

Tusell, J., Sueiro Seoane, S., & Di Febo, G. (2004). *Fascismo y franquismo cara a cara: una perspectiva histórica*. Biblioteca Nueva.

Verdú, D. (7 de abril de 2021). Italia entierra la censura en el cine. *El país*. Recuperado de: <https://elpais.com/cultura/2021-04-08/italia-entierra-la-censura-en-el-cine.html>

7.2. Filmografía

Bermejo, A. y Herranz, D. (Directores) *Imprescindibles: Luis García Berlanga: El sentimiento austrohúngaro de la vida* (2021) RTVE.

De Sica, V. (Director), *Miracolo a Milano* (1951). Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

De Sica, V. (Director) . *Umberto D.* (1952). Rizzoli Film.

De Sica, V. (Director). *Ladri di biciclette* (1948). Produzioni De Sica (PDS).

De Sica, V. (Director). *L'oro di Napoli* (1954). Ponti-De Laurentiis Cinematografica.

De Sica, V. (Director). *Sciuscì* (1946). Alfa Cinematografica.

Ferreri, M. (Director). *El pisito* (1958). Documento Films.

Ferreri, M. (Director). *El cochecito* (1960). Films 59.

García Berlanga, L. (Director). *Los jueves Milagro* (1957). Coproducción España-Italia; Ariel P.C, Domiziana Internazionale Cinematografica.

García Berlanga, L. (Director). *Bienvenido. Mister Marshall* (1953). Uninci.

García Berlanga, L. (Director). *El verdugo* (1963) Coproducción España-Italia; Naga Films, Zabra Films.

García Berlanga, L. (Director). *Plácido* (1961). Jet Films.

García Berlanga, L. (Director). *Calabuch* (1956). Coproducción España-Italia; Águila Films, Films Costellazione.

García Berlanga, L. (Director). *Esa pareja feliz* (1951). Altamira.

García Berlanga, L. (Director). *La escopeta nacional* (1978). InCine S.A, Impala.

García Berlanga, L., Blasetti, A., Bromberger, H., Clair, R. (Directores) *Las cuatro verdades* (1962). Coproducción Francia-España-Italia; Ajace PC, Franco London Films, Hispamer Films, Madeleine Films.

García Sánchez, J. (Director). *Por la gracia de Luis* (2009). Uhura Films, Radio Televisió Valenciana (RTVV).

Lai, S. (Director). *Così è la vita: Vittorio De Sica* (2001). Rai Teche, RaiTrade.

Rossellini, R. (Director). *Roma Citta aperta* (1945). Excelsa Films.

Sánchez, G. (Director). *El neorrealismo con 'Roma, ciudad abierta'* (2010). RTVE.

Scorsese, M. (Director). *Il mio viaggio in Italia* (2009). Divisa.

Olmeda, F. (Director). *Imprescindibles: Rafael Azcona (TV)* (2016). RTVE.