



LUIS MIGUEL FERNÁNDEZ

ZAVATTINI Y LA
NARRATIVA ESPAÑOLA
DE LOS AÑOS 50

¹ Sobre el Neorrealismo literario español son trabajos pioneros, de referencia inexcusable: Darío Villanueva, *El Jarama de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*, Universidad de Santiago 1993² (pero 1973) e Hipólito Esteban Soler, "Narradores españoles del medio siglo", «Miscellanea di studi ispanici», 1971-73, págs. 217-370. Santos Sanz Villanueva -*Historia de la novela social española (1942-75)*, 2 vols., Alhambra, Madrid 1980— estudia el conjunto de la novela social y, dentro de ella, a estos autores. A Carmen Peña Ardid -*Estudio de las relaciones entre cine y literatura. La influencia del cine en la novela española de postguerra*, Tesis doctoral en microficha, Universidad de Zaragoza 1993— se debe el mejor análisis de las relaciones entre el cine y la literatura española después de la Guerra Civil, en el que hay un capítulo muy amplio dedicado al Neorrealismo español; algo de ello puede verse también en Peña Ardid, "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica", «Cuadernos de Investigación Filológica», t. XVII, fasc. 1 y 2, 1991, págs. 169-191. Luis Miguel Fernández -*El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad, Santiago 1992— es quien más pormenorizadamente trata de la incidencia del Neorrealismo italiano y de Zavattini en España. Interesante es, asimismo, para el

la llegada del Neorrealismo italiano a España coincidió con la aparición en el panorama literario de un grupo de narradores que empiezan a escribir sus novelas y cuentos en la primera mitad de los años 50 del siglo XX. Son jóvenes de clase media de un país que sale de la autarquía de la década anterior, y que, poco a poco, se va reintegrando a los organismos internacionales a la vez que establece relaciones diplomáticas con los demás países, de los que hasta entonces había estado aislado; pero un país en el que persisten el subdesarrollo, la miseria, los grandes flujos migratorios del campo hacia la ciudad, además de la ausencia de libertades y una férrea censura sobre la información y la actividad cultural, aspectos que, de un modo u otro, se reflejan en sus escritos.

A pesar de ello y de las múltiples dificultades para poder acceder a la cultura del exterior, esos jóvenes irán conociendo a lo largo de la década de los 50 el existencialismo francés, a los autores de la *generación perdida* norteamericana, y a escritores neorrealistas italianos como Pavese, Vittorini, Pratolini o Moravia. Pero antes de todo eso, el primer hecho cultural de importancia que llama su atención es el cine neorrealista italiano. De manera que si hoy está plenamente aceptada por la historiografía literaria española la denominación de *Generación del Medio Siglo* para designar a los novelistas nacidos aproximadamente entre 1924 y 1936, y que, por tanto, vivieron la Guerra Civil siendo niños testigos de la misma, también lo está la existencia dentro de dicha generación de varios grupos de escritores que, aunque mantienen rasgos comunes como el del impulso ético de resistencia frente al franquismo, plasmado en una literatura de contenido social y corte realista, presentan otros muchos que los separan y les dan un sello propio, siendo así que el primero de ellos en términos cronológicos es el conocido como *grupo neorrealista*.

Varios de los novelistas adscritos a dicho grupo neorrealista publicaron algunas obras antes de 1954, si bien se suele considerar éste como su año inaugural por ser la fecha en la que aparecen textos tan significativos (y primeras novelas de algunos de ellos) como *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa, *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo, y *Pequeño teatro*, de Ana M^a Matute; a los que hay que sumar un año después, *El balneario*, de Carmen Martín Gaité, y en 1956 la que se considera la novela más determinante de la época, *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio. Otros textos relevantes de estos autores son *Con el viento solano*, *Gran Sol*, y los varios volúmenes de cuentos de Aldecoa, *En la hoguera* y el libro de relatos *Cabeza rapada*, de Fernández Santos, *Entre visillos*, de Martín Gaité, y *Duelo en el Paraíso*, de Juan Goytisolo.

Lo que distingue a estos escritores del grupo siguiente, el que irrumpe en las letras españolas en torno a 1958, conocido habitualmente como el del *realismo social*, es que su impulso ético antifranquista responde a un movimiento espontáneo, no partidista ni programático,

ámbito del Neorrealismo catalán: Vicent Simbor Roig, *El compromís neorrealista en la narrativa catalana*, en Assumpta Bernal y Carme Gregori (eds.), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, págs. 235-292.

² Aunque *Miracolo a Milano* no puede ser considerado en sentido estricto como un filme de estética neorrealista, fue interpretado como tal en ese momento histórico por aquellos espectadores. Esto es lo que justifica que se lo incluya aquí al hablar de la recepción del Neorrealismo en España.

³ El Instituto Italiano de Cultura de Madrid realizó una importantísima labor en la cultura española de las primeras décadas del franquismo. No sólo proyectaba un cine que no se veía en los circuitos comerciales, sino que, además, editaba la revista «Cronache Culturali», que ejercía una labor informativa de primera magnitud, y mantuvo durante varios años un Teatro de Ensayo dirigido por Fernando Fernán-Gómez, que ofreció un amplio catálogo de obras españolas e italianas difícilmente asequibles para el público en los escenarios habituales (cf. Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo: Memorias 1943-1987*, t. II, Debate, Madrid 1990, págs. 41-45).

vertido en una literatura de tono más humanista que político, si bien no carente del espíritu de denuncia social que caracteriza a toda la generación. Y es precisamente esa denuncia, ese tono crítico pero lleno de humanismo y comprensión por el otro, el que coincide con el cine neorrealista italiano, especialmente con el defendido por Zavattini.¹ Es, pues, de ese primer grupo, el neorrealista, del que aquí se va a tratar ahora, por su mayor calidad y por razones de prelación cronológica. Naturalmente, ello no significa que la incidencia del Neorrealismo y de Zavattini se agote en estos escritores. También se dará la del cine neorrealista, en mayor o menor medida, en algunos otros de los narradores del *realismo social*, mientras que el interés por Zavattini en la década de los años 60 y siguientes se advierte en las traducciones del autor italiano hechas por Juan Marsé, y en la obra de Alonso Ibarrola, escritor este último en quien la huella del guionista ha sido de las más persistentes de las letras españolas. El no detenerme en estos aspectos sólo es atribuible a las naturales limitaciones de un trabajo de estas características.

Los hitos principales de la recepción del cine neorrealista en España por parte de nuestros artistas e intelectuales son ya conocidos desde hace años. Dos momentos esenciales fueron las Semanas de Cine Italiano, organizadas por el Instituto Italiano de Cultura de Madrid en noviembre de 1951 y marzo de 1953, en las que se proyectaron algunas de las películas más relevantes de dicho cine (*Miracolo a Milano*² y *Umberto D.*, de De Sica; *Cronaca di un amore*, de Antonioni; *Bellissima e Ossessione*, de Visconti; *Paisà*, de Rossellini...), siendo Zavattini el guionista de varias de ellas (*Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *Bellissima e Il cappotto*, de A. Lattuada).³ Además, entre 1950 y 1953, se exhibieron en el cine comercial ante el gran público otras muchas como *Ladri di biciclette*, *Sciucsià* y la propia *Miracolo a Milano*, de De Sica y Zavattini, *Riso amaro*, de De Santis, etc., sin contar con las que, como en el caso de *Roma città aperta*, de Rossellini, se proyectaron semiclandestinamente ante un público más reducido. Es decir, que gracias a las catacumbas que los fieles tenían organizadas por Madrid de espaldas o a pesar de la censura franquista, para decirlo con palabras del director Luis García Berlanga, aquel público cualificado perteneciente al mundo de la cultura conocía una parte del cine neorrealista de De Sica-Zavattini y algo del de aquellos otros directores que, como Rossellini, Visconti o De Santis, tenían más dificultades para llegar a las salas comerciales españolas. No debemos olvidarnos tampoco de que algunos de los escritores del grupo neorrealista mantuvieron fuertes vinculaciones con Italia por razones familiares, como el matrimonio Sánchez Ferlosio y Martín Gaité, que viajan con alguna frecuencia a ese país por ser el primero de ellos hijo de madre italiana, y Jesús Fernández Santos por su matrimonio con una mujer italiana. En estos casos su conocimiento del cine neorrealista disponía de otras fuentes distintas a las que acabamos de ver.

El impacto causado por las dos Semanas se produjo en paralelo con la irrupción en el cine español de la primera promoción universitaria

⁴ Pío Caro Baroja, *El Neorrealismo cinematográfico italiano*, Alameda, México 1955.

de directores formados en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas, la antigua escuela de cine), las de los Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, que iba a cambiar ese cine de un modo semejante a cómo los novelistas del medio siglo lo harían con la narrativa, bajo la bandera de un realismo que hablase de la vida cotidiana del pueblo español. Pero es también el momento de la aparición de revistas cinematográficas y culturales como «Objetivo», «Índice», y la sección de cine de la más antigua «Ínsula», desde las que se defiende el Neorrealismo como el modelo de cine a seguir (recuérdese que el primer número de «Objetivo», por ejemplo, llevaba en la portada un fotograma de *Sciuscià* y dedicaba gran parte de él a la figura de Zavattini); algo que se reitera más tarde, en 1955, cuando se celebren, en medio del fervor neorrealista, las primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, que fueron la primera manifestación cultural de envergadura de carácter antifranquista desde la Guerra Civil. En coincidencia con todo ello se publica en México el primer estudio amplio sobre el Neorrealismo zavattiniano hecho por un autor español, el libro de Pío Caro Baroja *El Neorrealismo cinematográfico italiano*⁴, del año 1955, con un prólogo y un epílogo del propio Zavattini.

Todo este clima explica el que directores que hacen por aquel entonces sus primeros filmes, como los dos ya mencionados, admitan la importancia de ambas Semanas para la cultura española, hasta el punto de que García Berlanga diría más tarde que hizo *Bienvenido Mr. Marshall* influido por la primera de ellas, el que otros más jóvenes, todavía estudiantes, como Basilio Martín Patino y Carlos Saura, hablen de “deslumbramiento”, de “shock” o de “experiencia fantástica” ante aquel cine, y que, en fin, toda la crítica del momento, aunque valorando unas cosas u otras según se tratase de sectores católicos y falangistas integrados en el régimen franquista o de opositores al mismo, convierta al cine neorrealista y, sobre todo, al de De Sica y Zavattini, en el más alabado en ese instante en España.

Es verdad, sin embargo, que entre la primera y la segunda Semana del Cine Italiano se produjo un cambio significativo, pues si a raíz de la primera y del éxito de *Miracolo a Milano*, De Sica pasó a ser el cineasta italiano más admirado, después de la segunda, la de 1953, lo será Zavattini, presente físicamente en ella al igual que De Sica. A partir de ese momento y en los años siguientes, en los que el guionista mantendrá un estrecho contacto con sus amigos españoles, su valoración seguirá en lo más alto, hasta que llegada la década de los 60 y desde plataformas de la izquierda cultural su cine sea preterido en beneficio de un realismo diferente, el de Visconti y Antonioni.

No muy distinta fue la reacción de los escritores.

Los de generaciones anteriores como Azorín, Dionisio Ridruejo y Buero Vallejo, por ejemplo, destacaron de este cine la impresión de verdad que producía, pero también, en el caso de Azorín y con respecto al estreno de *Ladri di biciclette* en 1950, cómo por debajo de lo anodino y

⁵ Luis Miguel Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, 1992, págs. 75 y 83.

⁶ *Ibid.*, pág. 83.

⁷ *Ibid.*, pág. 70.

lo vulgar surgía el drama universal reflejado en los sinsabores del obrero Ricci, al que el viejo noventayochista llama "Nadie"; expresión de la que se hará eco unos años más tarde Ignacio Aldecoa en su primera novela, *El fulgor y la sangre*, al referirse a las mujeres que esperan angustiadas la noticia de la muerte del marido de una de ellas. Ese "nadie" es el "hombre cualquiera" (l'uomo qualunque) del que tanto hablará el cine neorrealista, y en especial Cesare Zavattini, en sus escritos, aquel personaje sin importancia, antiheroico, cuya vida diaria está muy alejada de los mundos de fantasía que el cine norteamericano difundía por aquel entonces.

Un compañero de generación de Aldecoa que andando el tiempo se convertiría en uno de los principales poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX, José Ángel Valente, cronista a la sazón de la Segunda Semana de Cine Italiano, detectaba algunos de los rasgos del cine neorrealista y de Zavattini que más interesaban a aquellos jóvenes: el hombre cualquiera como materia de sus historias, la necesidad de hablar de la actualidad, del aquí y ahora, la trascendencia desde lo trivial hacia lo universal, y la escasa relevancia de la trama. Dice lo siguiente:

Salga el artista, el guionista, el director, a la calle, a la vida; cualquier ciudadano lleva en su corazón, en sus bolsillos materia abundante capaz de convertirse en arte, en film, puesto que de eso se trata ahora [...] Y el cine, como todo arte, se debe en rigor a su tiempo [...]. Saberse expresar y expresar realmente la vida de hoy, de ahora, con su alegría, su dolor, su esperanza, poca o mucha [...] ésta es toda la razón de por qué este cine nos atrae con redoblado interés desde hace cuatro o cinco años.⁵

Más adelante, y después de señalar a Zavattini como "guionista incomparable" y al filme *Umberto D.* como "la mejor de las cintas proyectadas" destacaba alguno de sus componentes: "Apenas sucede nada en *Umberto D.*, y sucede, sin embargo, todo. Apenas hay intriga, accidentes graves, complicaciones espectaculares, y cómo crece, sin embargo, y con qué inexorable rigor, la intensidad del drama en cada escena".⁶

Antes de este filme, otro de los proyectados en la primera Semana y, más tarde, en 1952, en una sala comercial madrileña con escasa presencia de público, *Miracolo a Milano*, había suscitado posiciones más encontradas, ya que mientras los sectores del régimen de Franco valoraban su solidaridad de fondo católico, los críticos de la izquierda, si bien considerándolo inferior a *Ladri di biciclette*, subrayaban su denuncia de una realidad social injusta. Ésa es la línea interpretativa de otro miembro de la citada generación, muy vinculado por razones de amistad con el grupo madrileño, el dramaturgo Alfonso Sastre, quien, además, apunta hacia un rasgo destacado del cine de Zavattini que más adelante veremos en sus compañeros, el del ternurismo, pues se trata, según él, de una película "de pobres tiernos y llenos de bondad, y de ricos que, por ridículos, no pueden llegar a ser odiosos"⁷.

Debido a este tipo de consideraciones no ha de extrañarnos que la revista que actúa como portavoz de las inquietudes de estos escritores,

⁸ Igual, por otra parte, a su homóloga en el terreno cinematográfico «Objetivo», la cual también inició su andadura en el mismo año y con Zavattini como modelo de referencia.

⁹ Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Siruela, Madrid 1994.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 82-83.

¹¹ *Ibid.*, págs. 111-112.

«Revista Española», y cuyo primer número salió poco después de la segunda Semana, en mayo-junio de 1953, se inaugurase con el relato fuente de *Miracolo a Milano*, *Totò el bueno* de Zavattini, en versión española de Sánchez Ferlosio⁸, historia que continuaba en el segundo número juntamente con una sinopsis argumental de la película hecha expresamente para la revista por el guionista. En su breve presentación destacaba Ferlosio ese componente ternurista del relato y la película.

Testigo de excepción de aquellos acontecimientos y miembro relevante del grupo neorrealista, Carmen Martín Gaité recordaría años más tarde la importancia de *Miracolo a Milano* y de Zavattini en su libro *Esperando el porvenir*⁹, testimonio precioso acerca de su generación:

La acababan de estrenar hacía poco en Madrid y había supuesto una ráfaga de aire fresco, de poesía de la calle, para los intoxicados por el tufo empalagoso de *Escuela de sirenas* y otras escuelas por el estilo donde no se aprendía nada. Casi todos la habíamos visto más de una vez y nos había llegado tan al alma que, desde entonces, parte de nuestro argot cotidiano aludía a alguna de sus secuencias, y el repertorio de himnos de taberna se enriqueció sin ningún voto en contra con aquella famosa copla entonada por Totò y sus compañeros, los humildes chabolistas del barrio de Bamba: “Nos basta una cabaña/ para poder vivir/ y un pedazo de tierra/para poder morir”. La repercusión de *Milagro en Milán* en los jóvenes universitarios españoles hartos de retórica triunfalista es fácil de comprender, ya que para muchos de ellos ponerse a escribir comportaba una actitud distinta: la del narrador testigo guiado por un afán de veracidad, comprometido simplemente con el rigor de su mirada, que no siempre veía brillar la justicia.¹⁰

Pero, además de ese afán de verdad contrario a la hinchazón retórica del franquismo, su estética se cargaba de humanidad, de un amor hacia el prójimo y una compasión que se oponían al catolicismo oficial y a la falta de piedad de los vencedores con los vencidos, de ahí las afinidades con alguien que, como Zavattini, había dicho del cine que “es un arte que me permite conocer y, por tanto, amar a mi prójimo”. Martín Gaité se refiere así a esa “estética de la redención” compartida por escritores y guionista:

Los pobres de Aldecoa, como Totò o el Plácido de Berlanga, parecen irreductibles al mal. Pero tampoco existe una crítica despiadada contra los “malos” de la película, que bastante penitencia tienen con ser así. El catolicismo oficial, tan poco clemente con los vencidos, tan acartonado y estéril, al tiempo que provocaba añoranzas de justicia, tenía nuestro incipiente laicismo de una nueva forma de piedad que alargaba la mano a las ideas revolucionarias del cristianismo predicado en los suburbios [...]. El amor [...] era la única válvula de oxigenación para aquella atmósfera enrarecida.¹¹

Este idilio con Zavattini explica hechos posteriores como la visita que le hicieron en su domicilio romano Sánchez Ferlosio y Martín Gaité en el otoño de 1953, el que el matrimonio formado por Ignacio Aldecoa y Josefina Rodríguez realizase en 1954 la sinopsis de un posible guión para un filme titulado *Cuatro esquinas*, que, en la órbita de la poética zavattiniana, contaba cuatro historias triviales de personajes sencillos,

caracterizadas por el ternurismo, y, en fin, el que años más tarde, Jesús Fernández Santos, el único de todo el grupo que se dedicó profesionalmente al cine, pensase en una película sobre España que finalmente no se llevó a cabo, mezcla de narración, documental e historias, cuyo modelo era el proyecto nunca realizado por Zavattini de *Italia mia*.

Hoy resulta evidente que no todos los autores del Neorrealismo italiano entendieron lo mismo al hablar de “humanismo” en aquel cine, pues si para unos se trataba de una posición moral desde la que afrontar los problemas sociales con una actitud solidaria, otros incidían más en la “humanidad” de los temas o en enfrentarse a la injusticia desde una perspectiva ideológica de clase. De lo que no cabe duda es de que, por lo menos en los primeros momentos, hasta 1948 aproximadamente en que desaparece la colaboración gubernamental entre la Democracia Cristiana y el Partido Comunista, la mayor parte de los hombres que en ese cine aparecen son los desheredados, los marginados y humildes de la ciudad o los campesinos del medio rural, pero apenas los obreros rebeldes de la industria. Son aquéllos a los que se aproxima Zavattini cuando habla, refiriéndose a *Miracolo a Milano*, de solidarizarse con ciertos hombres y no con otros, pues la solidaridad se ha de mostrar con quienes a través de la categoría “hombre” representan en ese momento histórico el dolor de toda la humanidad, los enfermos, los muertos de hambre, los humildes y desvalidos; tal como años antes, por otra parte, había manifestado Elio Vittorini en *Conversazione in Sicilia*. Y en su afán por conocerlos se acerca a ellos con una actitud bondadosa, impregnada de ternura por el prójimo, según se plasmaba en *Totò il buono* y *Miracolo a Milano*. Por eso su poética se fundamenta en ese conocimiento del hombre con su nombre y apellidos, en sus actos más cotidianos y banales, de donde derivan sus teorías del *pedinamento*, o seguimiento minucioso de los personajes —los noventa minutos de la vida de un hombre, como él decía—, y de la *immediatezza*, capaz de dar cuenta del aquí y ahora; ambas con muy innovadoras consecuencias para el cine italiano de los años cuarenta, pues ello significó, entre otras cosas, la pérdida de importancia de la trama —lo importante era el hecho en sí, lo que acontecía en cada instante—, la relevancia del *tempo lento* y de los tiempos débiles de la historia, frente a lo habitual en el cine norteamericano que los eliminaba, y el descubrimiento de que por debajo de lo banal existía un drama que, en ocasiones, se nos revelaba epifánicamente, como en la célebre secuencia de las lágrimas de la criadita en *Umberto D.*

Y algo semejante ocurre con los neorrealistas españoles.

Uno de los rasgos más duraderos de sus narraciones es el de un humanismo basado en una actitud humanitarista, centrada en el amor y la bondad, y de filiación tanto o más liberal que cristiana en cuanto que probablemente emparentada con las ideas de solidaridad herederas de la Institución Libre de Enseñanza, pero que en ese momento coincide con la actitud cordial y amable propia de Zavattini, con el que estos escritores tienen varios puntos en común, tales como una ternura que

se muestra por medio de los sentimientos puros y la preocupación por las pequeñas cosas de sus personajes, siempre de carácter antiheroico y pertenecientes al universo de los miserables y desvalidos más que a la clase obrera tradicional, la proliferación de personajes bondadosos, y el papel negativo que suele jugar la Iglesia como institución de caridad.

En *Los bravos*, una de las novelas fundacionales del Neorrealismo y que mayor impacto tuvo en los demás miembros del grupo, vemos a un personaje, el médico de una aldea perdida entre las montañas de León y Asturias, que decide quedarse en dicho lugar por amor al prójimo que lo necesita, que se solidariza con el viejo cacique Don Prudencio, al que todos odian, porque está enfermo y solo, y que es capaz de enfrentarse a los aldeanos para salvar de la agresión a un estafador que les ha robado, guiado por ese mismo sentimiento de compasión. Idéntica actitud es visible en Aldecoa, cuyas novelas y cuentos están llenas de personajes a los que se califica de "buenos", como, por ejemplo, los de *Los vecinos del callejón de Andín* o *Los bienaventurados*, que tanto se parecen por su cordialidad y su miserabilismo alegre y humano a los pobres de **Miracolo a Milano**, o que desde la pobreza practican la comprensión hacia el que sufre, como algunos de *Con el viento solano*, su segunda novela. El mismo tono ternurista, en fin, que se advierte en el relato *Niño fuerte* de Sánchez Ferlosio o en las varias historias sobre mujeres de Carmen Martín Gaité.

Más allá de esta dimensión ética, su estética nos reconduce de nuevo a las proximidades de Zavattini en tres aspectos esenciales: la minusvaloración de la trama o antiargumentalismo, el paso de lo trivial a lo trascendente de un modo epifánico, a través de una revelación sorpresiva, y el seguimiento minucioso de las acciones que les da a estas historias ese *tempo lento* tan peculiar.

Lo primero, relacionado con un afán verista y documental volcado hacia el aquí y el ahora, se consigue por medio de varios procedimientos, como el de la selección de una *tranche de vie*, de un momento y tiempo precisos, en los que no ocurre nada relevante y todo se limita a una cháchara insustancial entre los diversos personajes, caso de la novela más emblemática del período, *El Jarama*. También a través de un rechazo de los momentos pretendidamente fuertes e importantes de la historia y la valoración de los tiempos débiles, como cuando Aldecoa en su relato *Young Sánchez* nos describe el ámbito familiar y las relaciones de un joven trabajador que va a disputar su primer combate como boxeador profesional, y justamente al saltar al ring para iniciarlo finaliza el cuento, dándonos a entender que, contrariamente a lo que hacía el cine norteamericano en estos casos, lo que aquí interesan son las banalidades de cada día anteriores a ese instante, los tiempos débiles del relato. De ahí que estemos ante algo muy próximo a la concepción zavattiniana de que "en la vida nunca pasa nada" cuando se nos narran de forma minuciosa todos esos momentos sin importancia como la preparación de una sangría, un farol o un juego, en *El Jarama*, o los múltiples gestos sin valor

¹² Dicho episodio era comentado por Zavattini, en el prólogo al libro de Pío Caro Baroja ya citado, en los siguientes términos: "Este episodio es inventado; pero inventado con la intención de inventar un hecho de todos los días, un hecho mínimo (tan mínimo que los mismos personajes no le dan importancia) y, sin embargo, cargado de vida" (Pío Caro Baroja, *op. cit.*, pág. 9).

producto del aburrimiento de las guardias de un guardia civil que arrastra sus pies por un hormiguero en *El fulgor y la sangre*. Y, por último, mediante la exacerbación de los recursos objetivistas —que, frente a lo que se ha considerado habitualmente, no se dieron de un modo sistemático— que provocan la ambigüedad de los sucesos narrados, en los que resulta imposible saber cuál es su sentido verdadero. Así, al igual que en *Ladri di biciclette* el espectador no llegaba a saber si el muchacho que le robó la bicicleta a Ricci era el mismo que éste cree encontrar hacia el final de la película, tampoco ciertos episodios de *Los bravos* y de *El Jarama* resultan claros en su sentido para el lector y permanecen en la ambigüedad.

En cuanto al trivialismo, recordemos cómo la expresión de Zavattini sobre el objetivo neorrealista de narrar "la epopeya de nuestras naderías" la tradujo Aldecoa a su literatura como el deseo de tratar sobre "la épica de los oficios", sintagmas ambos en los que los dos ingredientes parecen chocar entre sí. La cotidianidad llena de menudencias es lo que nos ofrece esta narrativa, pero en ocasiones por debajo de esa banalidad surge el drama y lo hace de forma epifánica. En este sentido, una de las cosas que más llamó la atención de *Los bravos* a Sánchez Ferlosio fue la descripción de la mano herida del muchacho campesino al principio de la novela, herida que, producida por las faenas agrícolas se introduce en la emoción del lector haciendo patente de forma sorpresiva la dureza de esa vida. Pero lo mismo podríamos decir de otros muchos relatos, de los que tan sólo mencionaré uno porque no es mucho el espacio del que dispongo, el de *Santa Olaja de acero* de Aldecoa, en el que un maquinista de tren que ha estado a punto de vivir una catástrofe describe al llegar a su casa por la noche como normal el día que acaba de transcurrir, sin darle importancia al incidente; algo que nos hace pensar en un suceso equivalente de *Ladri di biciclette*, aquel en el que Bruno, el hijo de Ricci, está a punto de ser atropellado por un coche; episodio lleno de vida pero al que nadie le da importancia¹².

A medida que pasa el tiempo sobre las obras de estos escritores se agudizan sus perfiles y se hacen más nítidas las líneas de fuerza en las que se sustentan. Son varias, no cabe duda. No sólo la neorrealista y la zavattiniana. Pero si hoy podemos vincularlos con algunos de los hallazgos de la vanguardia literaria del siglo XX, como el adelgazamiento de la trama o la irrupción de la epifanía, y si debemos agradecerles que en una época tan dura y miserable como la del franquismo mantuviesen una posición moral de resistencia y denuncia de base humanista, hemos de reconocer igualmente que parte de ese impulso se debió a que lo que ellos buscaban lo encontraron en aquel guionista que, como el Totò de *Miracolo a Milano*, quería descubrir "un reino donde decir buenos días quiere decir verdaderamente buenos días".