

Barcelona, 17 de marzo de 1.966




Sr. Don Cesare Zavattini  
MADRID


Estimado Sr. Zavattini:


Los abajo firmantes, críticos y profesionales del cine español residentes en Barcelona, que admiramos profundamente su obra tanto por su alta calidad artística como moral, manifestamos que nos complace extraordinariamente su visita a nuestro país.

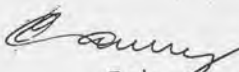
Al mismo tiempo, nos permitimos recordarle los durísimos obstáculos con los que se enfrenta en España el arte cinematográfico, obstáculos que coartan su libertad expresiva y que habrían hecho imposible la realización en nuestro país de los guiones que Vd. ha escrito y que han hecho factible el admirable florecimiento de la escuela neorrealista en Italia.

Le saludan muy cordialmente

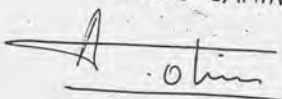
  
RICARDO MUÑOZ SUAY

  
ROMÁN GUBERN

  
JULIO C. ACEKETE

  
JAIME CAMINO

  
VICENTE ARANDA

  
Arnaldo Olivari

  
Carlos Durán  
I.D.H.E.C.

  
MIQUEL PORTER-MOIX

  
A. GARCÍA SEGÚI

# ZAVATTINI Y EL CINE ESPAÑOL

JOSÉ ENRIQUE  
MONTERDE

Voy hablar en torno a las relaciones de Zavattini con España y con el cine Español, evidentemente en un tono muy distinto del que pudo hablar ayer mi buen amigo José Manuel Alonso Ibarrola o del que nos hubiese hablado, si hubiese estado presente, Pío Caro Baroja. Es decir, ellos podían hablar desde el conocimiento directo, incluso desde la amistad con el personaje de Zavattini. Yo hablo desde la distancia del historiador; es decir, para mí Zavattini es historia, mientras que para ellos Zavattini era un presente, un presente vivido. Por tanto intentaré dar una dimensión distinta y que al mismo tiempo puede ser complementaria. En todo caso se trata del resultado de mi rastreo, hace ya un cierto tiempo, de las presencias —más que la presencia— de Zavattini en España. En definitiva, de todo eso es de lo que voy hablarles esta tarde.

Las presencias de Zavattini en España pasan, en primer lugar, por lo que sería la presencia física. Es decir, las visitas de Cesare Zavattini a España. Complementadas eso sí, también en algún caso —aunque ahí vamos a ser menos exhaustivos— por los contactos del propio Zavattini con cineastas españoles o sobre todo con algunos cineastas españoles en Italia, con motivo de desplazamientos y estancias de esos cineastas en Italia. En segundo lugar, hay un aspecto importante que es el de la recepción del cine de Zavattini o muy específicamente de algunas etapas del cine de Zavattini. Bueno, tanto la recepción como la no recepción, en algunas ocasiones más significativas todavía. En el caso del cine en España muchas veces es tan importante hablar sobre lo que se vio, sobre lo que se estrenó, como sobre lo que nunca llegó y por tanto sobre lo que son las lagunas en el conocimiento de la obra de un cineasta importante como es en el caso de Zavattini.

Habría finalmente una tercera dimensión, en la que no entraré porque de eso ya se ha hablado —y ayer también lo hizo José Manuel— que es la presencia digamos literaria, de los textos zavattinianos en España: las diversas ediciones y las traducciones que se han hecho.

Comenzando por las presencias físicas, según todas las fuentes parece que Cesare Zavattini visitó España en cuatro ocasiones, ampliamente espaciadas entre sí. La primera de ellas vino motivada por su participación en la segunda Semana de Cine Italiano, celebrada en Madrid a principios de marzo de 1953. Había habido una primera Semana el año 1951, pero realmente la importante fue la de 1953, porque a esa acudieron una serie de personalidades del cine italiano. Y también la programación fue más completa porque junto con las sesiones públicas hubo algunas unas sesiones privadas de filmes italianos que por diversos motivos, fundamentalmente de censura, ni fueron exhibidas en la Semana ni llegaron a estrenarse más tarde.

Es preciso señalar algunas cuestiones sin embargo que en ocasiones son tratadas sin excesiva meticulosidad en las reseñas sobre este tema de las Semanas del Cine Italiano. Parece un lugar común en las recreaciones históricas sobre del periodo, incluso en las propias decla-

raciones memorialistas por parte de alguno de los protagonistas o cuando menos testigos de los hechos, confundir las dos Semanas en una de esas típicas condensaciones propias de la memoria. Lo cierto es que tuvieron lugar con una sensible separación entre ellas: la primera se celebró entre el 14 y el 21 de noviembre de 1951 en Madrid; y la segunda, también en Madrid, entre el 2 y el 9 de marzo de 1953. Ambas, eso sí, organizadas por el Instituto Italiano de Cultura, bajo la responsabilidad concreta en aquel momento de su subdirector, Giuseppe Cardillo, realizándose las proyecciones respectivamente en los cines Gran Vía y Rialto. Debo añadir a eso que también hubo algunas proyecciones en Barcelona, pero no organizadas en forma de Semanas, sino de forma aislada. Lo cual debo decir, que tampoco es fácil de historiar porque al parecer no hay archivo documental de todo eso en los institutos italianos, ni en el de Madrid ni en el de Barcelona. De hecho, cuando trabajé para la tesis, visité los dos, especialmente el de Madrid, y me encontré con que no había un archivo que permitiese reconstruir, no ya sólo las Semanas sino toda la programación cinematográfica de los institutos en esos años. Así tuve que recurrir a otras vías, a gente que por ejemplo guardaba programas de mano de las sesiones cinematográficas de los institutos italianos.

Pese a que la primera Semana, la de 1951, se inauguró con la presentación de *Miracolo a Milano*, precisamente una de las obras clave del tándem De Sica-Zavattini, y de que la programación incluía otro film realizado a partir de un guión zavattiniano, *È primavera* de Renato Castellani, no se contó con la presencia directa de sus artífices. Fue con ocasión de la segunda Semana —notoriamente más interesante en cuanto a programación que la primera— cuando se invitó a Madrid a una nutrida delegación en la que junto a Zavattini se incluían nombres tan importantes como los de Vittorio De Sica, Alberto Lattuada y su esposa la actriz Carla Del Poggio, Luciano Emmer y Luigi Zampa, junto al secretario de la ANICA, a Emanuele Cassuto y a otros funcionarios, así como el crítico Lo Duca, junto a responsables políticos como Nicola De Pirro (director general de teatro) y en persona nada menos que el honorable Giulio Andreotti, todavía responsable de la cinematografía italiana en aquellos tiempos.

Dentro de la cuidada programación propuesta —de tono en cierto modo mucho más neorrealista que en la primera Semana— se incluían tres trabajos de Zavattini: *Umberto D.* y *Bellissima* dirigidos por De Sica y Visconti, respectivamente, e *Il cappotto*, con dirección de Lattuada y que en España se estreno más tarde bajo el estrafalario título de *El alcalde, el escribano y su abrigo*. Junto a ellos, habría otros títulos tan destacados como *Due soldi di speranza* de Renato Castellani —película que nunca se llegaría estrenar comercialmente en España—, *Processo alla città* de Luigi Zampa, *Il cammino della speranza* de Pietro Germi, junto al menos interesante *Gli uomini non guardano il cielo* de Umberto Scarpelli. A estos filmes, acompañados por un numeroso conjunto de

cortometrajes, que fueron proyectados sin taquilla abierta al público, es decir, con acceso exclusivamente por invitación, lo cual significó un férreo control de la asistencia, habría que añadir sendas sesiones privadas en el propio instituto de dos filmes míticos, cuya proyección semi-pública resultaba inconveniente: *Paisà* y *Ossessione*. Debo decir a esto que junto con el mínimo número de películas neorrealistas que hasta ese momento se habían estrenado en España, sí que había habido en 1950 otra no menos mítica sesión privada, en el Instituto Italiano de Madrid, con el pase de una copia de *Roma città aperta*—que había llegado a España por valija diplomática— y que fue el primer pase en España —ya digo para un grupo muy reducido de espectadores— de la película de Rossellini. Luego veremos que junto a esto muy poco más del cine neorrealista se había visto en España en aquellos momentos.

Las actividades del grupo italiano en Madrid a lo largo de esos días fueron las convencionales en este tipo de celebraciones, con mucho más de actividad turística y protocolaria que de auténtico encuentro cultural en profundidad. De hecho más que los cócteles, como el ofrecido por CIFESA para Zavattini y los suyos, contaba para ellos ser su primera toma de contacto con España, salvo en el caso de De Sica que ya había viajado anteriormente a nuestro país, con el que por otra parte tenía contactos vía su compañera Maria Mercader. Y por otro lado, también cuenta la incipiente comprensión de lo que ellos, es decir estos cineastas italianos, significaban en el marco de una España todavía en pleno proceso de reapertura hacia el exterior, donde posiblemente eran conocidos más de oídas que no por sus obras concretas. Eso quedó claramente evidenciado con el calor de buena parte del público con ocasión de las presentaciones que antecedieron a la proyección de las películas en la sala. De entre todas, sin embargo, hay unanimidad en señalar que fue la presencia del tándem Zavattini-De Sica la que acaparó la mayor efusividad del público. Así lo registraría posteriormente Pío Caro Baroja —y aprovecho aquí para hacer homenaje a esa obra— en su temprano e insólito libro, en su monografía sobre el Neorrealismo, la primera monografía publicada en castellano sobre esa etapa del cine italiano y una de las primeras publicadas en el mundo. Eso sí, publicada en Méjico y no en España, y absolutamente o casi absolutamente desconocida por los historiadores españoles, pues casi nadie habla de ella, siendo un libro que aparte del valor de ser el primero, es muy interesante en sí mismo. Es decir es un buen libro sobre el neorrealismo anterior a las primeras monografías incluso italianas de mediados de los años 50. En ese libro dice Pío Caro:

Nos viene a la memoria que vimos por primera vez a ambos —De Sica y Zavattini— en la inauguración de una Semana de Cine Italiano que se celebró en Madrid en 1953. Los recordamos vestidos de esmoquin en el escenario del gran cine, antes de la proyección de *Umberto D.* recibiendo oleadas de aplausos, Zavattini detrás de De Sica con su gran calma y su aspecto bondadoso, sonriente y encogiéndose de hombros sin comprender muy bien el porqué de aquel entusiasmo.

Ver a Zavattini de esmoquin realmente debía valer la pena, porque no es la imagen que habitualmente tenemos de él.

No es por otra parte sorprendente —ya hemos terminado la cita a Pío Caro— que aquello hubiese sido así. De entrada, De Sica y Zavattini se habían impulsado mutuamente al éxito con el apoyo, en el caso del primero, de algunas de sus películas como actor, aunque nunca llegase a ser un éxito en España equiparable al obtenido como galán en su Italia natal. Para entonces ya se habían estrenado aquí títulos clave como *Sciucsià*, *Ladri di biciclette* y *Miracolo a Milano*, núcleo central del debate sobre el neorrealismo en España. Sobre todo por el casi absoluto desconocimiento de otros muchos títulos fundamentales de cineastas como Visconti, Rossellini, De Santis, Vergano, etc... Indiscutiblemente para el público, y buena parte de la crítica española, el Neorrealismo era ante todo y casi exclusivamente De Sica y Zavattini. De ahí que el aplauso que se les tributara fuese así como un aplauso al propio Neorrealismo. Eso es lo que reconocía un crítico tan poco sospechoso de izquierdismo como Marcelo Arroita-Jaúregui en «El Correo Literario» cuando decía que “Cesare Zavattini fue la figura cumbre de la Semana y se gana la ovación más extraordinaria, emocionada y emocionante, al subir al escenario del Rialto, junto a Vittorio De Sica, el día de la representación [sic] de *Umberto D.*”. Entre ese público enfervorizado destacaban algunos jóvenes, en buena parte pertenecientes a las primeras promociones del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que estaban siendo desde la crítica o desde sus primeras actividades filmicas, los mayores defensores hispanos del movimiento neorrealista. Ellos fueron los máximos beneficiados por la ocasión de conocer personalmente a algunos de sus ídolos, aunque de una forma dispersa entre las actividades del apretado calendario establecido o en los nocturnos paseos y eventuales tertulias que pudieran tener lugar tras las sesiones cinematográficas. Entre ellos estaban los Bardem, Berlanga —que en una de sus entrevistas publicadas rememora como se perdió una de esas tertulias por tener que acompañar a su novia a su casa—, Muñoz Suay, Ducay, Garagorri, etc. Nombres que reencontraremos en otros momentos, pues no casualmente iban a defender las posturas zavattinianas desde las páginas de revistas como «Objetivo» primero y luego «Cinema Universitario». E incluso iban a trabajar con él en algún proyecto o simplemente ser amigos a distancia durante años.

¿Pero qué España conoció Zavattini en esa su primera estancia? No podemos equivocarnos mucho si la inscribimos en el ámbito del tópico turístico. Otra cosa pudiera ser que por parte del propio Zavattini se supiese trascender de alguna manera esa evidente superficialidad y como mínimo atisbar ciertos rasgos de una realidad española que en su segundo viaje podría revisar mucho más de cerca. Por esa vez todo se circunscribió a la clásica gira turístico-cultural por Toledo, Segovia y El Escorial, en este último caso con el arquitecto Chueca Goitia como cicerone; a la asistencia a una —al parecer— pésima corrida de toros en la

plaza de toros de Vista Alegre, que sin embargo permitirá a Zavattini hacer una referencia a las áreas suburbanas del Madrid de la época; y a la participación de una capea organizada por Domingo Ortega en su honor.

A simple vista no parece poderse extraer un balance demasiado rico de esta primera visita, pero sin duda debió ser lo suficientemente estimulante como para retornar a España poco más de año después y aunque esta vez Zavattini viajó muchísimo más por las tierras españolas, su objetivo ya no fue turístico sino laboral. Entre el 31 de julio y el 23 de agosto de 1954 —por lo tanto durante 23 días— Cesare Zavattini acompañado por Luis García Berlanga, Ricardo Muñoz Suay y Domingo Canet, recorrió una parte considerable de España con el muy concreto objetivo de tomar elementos de la diversa realidad española con vistas al guión proyectado de *Cinco Historias de España*. Ese recorrido automovilístico jalonado por numerosas anotaciones y fotos —de las cuales cuando editamos un pequeño volumen sobre Zavattini en España se publicaron unas cuantas de las que tenía en su colección particular Ricardo Muñoz Suay— fue realmente intenso y con una especial predilección por lo que llamaríamos la España profunda. De ahí el especial interés por los pequeños pueblos más o menos perdidos o todo lo más las ciudades provincianas. En un primera fase fueron visitadas: Cuenca, Teruel, Alcañiz, Los Monegros, Barcelona, la costa levantina, La Mancha, Ávila, Zamora, Lugo, Vigo, Salamanca, Valladolid y Madrid. Luego hubo una segunda etapa en la que se añadieron a la lista Córdoba, Écija, Sevilla y Las Hurdes, para acabar retornando a Madrid. Esa lista de lugares conocidos sería errónea sino evocásemos el paso por lugares tan inmortales, como La Cumbre en Teruel, Tendilla en Guadalajara, Cañete y Villanueva de la Jaca en Cuenca, etc.

Menos de un año después, Zavattini hubiese debido retornar a España, más concretamente a Salamanca, con motivo de las célebres Conversaciones sobre Cine Español que se celebraban en el mes de mayo de 1955. La sugerencia de su presencia era evidente, si tenemos en cuenta no solo el valor mítico de su persona para tantos cineastas y críticos españoles sino el importante papel desarrollado por Zavattini en el desarrollo de los congresos neorrealistas de Perugia y de Parma, indudable inspiración para los impulsores de las Conversaciones salmantinas. Sin embargo, Zavattini no estuvo en Salamanca —curiosa y paradójicamente— a diferencia de lo ocurrido con otro nombre mítico del panorama crítico italiano relacionado con el neorrealismo como Guido Aristarco, que sí estuvo en Salamanca. Zavattini no estuvo por comunista, algo sorprendente. A priori parece extraño que tan poco tiempo después de sus dos primeras venidas a España y siendo en principio un personaje políticamente menos caracterizado que el declaradamente marxista Aristarco, fuese un veto oficial —como en el caso del historiador Georges Sadoul, también comunista reconocido— el motivo de su ausencia. Y sin embargo si consideramos que precisamente ese mismo mes de mayo en que se celebran las conversaciones Zavattini recibe el

famoso y políticamente muy marcado Premio de la Paz, tal vez la razón del veto sea más plausible, pues evidentemente el premio formaba parte de la campaña del bloque soviético y sus seguidores del comunismo occidental por la paz en plena guerra fría. Bien, lo cierto es que ésa es la historia de una no presencia de Zavattini, aunque estaba invitado y aunque los organizadores de las Conversaciones querían evidentemente contar con él.

El siguiente viaje de Zavattini a España tardó mucho en llegar. Tiene lugar en 1966, concretamente el 18 de marzo de 1966 Cesare Zavattini intervenía de nuevo en un coloquio en el Instituto Italiano de Cultura de Madrid y cuatro días después en el de Barcelona, tras la proyección de dos documentales *Lettera dal carcere* y *Con il cuore fermo*, en los que había intervenido el propio Zavattini como asesor. Presentado por Vicente Andrés Pineda, el cineasta contestó las preguntas de una audiencia que en buena parte le consideraba como una reliquia del Neorrealismo; es decir algo ya superado. A mí me interesa mucho remarcar ese *décalage* entre 1954 y 1966, porque en ese tránsito de tiempo para buena parte de la crítica española el Neorrealismo era algo ya superado, algo que quedaba en ámbito de la historia. Y como el trabajo contemporáneo de Zavattini, el trabajo del Zavattini en el cine-encuesta, el trabajo de Zavattini al margen de las películas más o menos convencionales de De Sica de esos años era muy poco conocido en España, por tanto se seguía reduciendo a Zavattini como figura del periclitado Neorrealismo. En su interésate prologo a la edición española de *Miracolo a Milano*, Alonso Ibarrola señalaba como ese resultó “un contacto fallido” —y cito literalmente—, culpando de ello a la incomprensión de que hicieron gala algunos asistentes ante un hombre que se merecía y merece respeto y admiración. E incluso reproduce un breve momento de una carta que le remitió posteriormente al viaje el propio Zavattini donde le confesaba que “aquel día capté en seguida una atmósfera poco cordial, de desconfianza”. El medio periodístico que registró con más atención ese acto fue, lógicamente, la revista «Nuestro Cine», heredera en parte de los postulados críticos derivados del momento neorrealista, pero al mismo tiempo postuladora de las teorías del “Realismo Crítico” que fundamentaban la idea de superación del Neorrealismo. Y en esos tiempos también postuladora del apoyo a la eclosión de los Nuevos Cines que también querían significar un paso más allá de lo que había representado el movimiento Neorrealista como movimiento renovador. Concretamente en el número 52 de la revista se recogía un montaje a partir de las intervenciones zavattinianas, acompañado de un breve y bastante virulento artículo de Miguel Bilbatúa, perfecto ejemplo de esas discordantes posiciones a las que nos referíamos.

Después de esta visita, la cuarta y última vez que vino Cesare Zavattini a España tardaría de nuevo algo más de diez años en realizarse. Esta vez se trataba de un doble homenaje en Barcelona y Madrid, tributado por un nutrido grupo de intelectuales españoles, que tomaba como

pretexto la inauguración de una exposición de sus pinturas, organizada, una vez más, por los respectivos Institutos Italianos de Cultura. En Barcelona tuvo lugar, el 30 de noviembre de 1976 y vino acompañada de un coloquio celebrado en los locales del Foment de les Arts Decoratives (FAD), con la participación además del homenajeado, de Luis García Berlanga, Ricardo Muñoz Suay, del humorista Perich y del escritor Manolo Vázquez Montalbán. Por su parte el homenaje madrileño, tuvo la mala fortuna de celebrarse el 27 de enero de 1977, coincidiendo con la desdichadamente celebre matanza de Atocha, es decir, el asesinato de cinco abogados laboristas vinculados a Comisiones Obreras por un grupo de la ultraderecha española. Evidentemente eso deslució absolutamente el acto de homenaje a Zavattini. Pese a ello junto a Zavattini estuvieron el propio Berlanga, Basilio Martín Patino, Manuel Villegas López, Eduardo Ducay, Alfonso Sánchez y Alonso Ibarrola. En esta ocasión, tanto en Barcelona con su cena en el local regentado por Jaime Camino, como en Madrid, el propio encuentro era lo más importante en lo que tenía de reencuentro de viejos amigos, muchos de los cuales suponían que posiblemente sería la última ocasión de ver al cineasta en España, como efectivamente así fue. Bien, hasta aquí la historia de las cuatro presencias físicas de Zavattini en suelo español, salvo que haya alguna anónima e ignorada.

La segunda parte de mi intervención —como les decía— se va a centrar en los trabajos de Zavattini, más o menos logrados o fallidos, en el marco de la industria cinematográfica española, derivados de la colaboración entre la industria española y la industria italiana. A pesar de las buenas relaciones e intenciones, Cesare Zavattini tuvo una escasa intervención directa en el cine español, mucho menos importante que las de otros guionistas o técnicos italianos que en albur de las numerosas coproducciones realizadas desde los años 50 fueron habituales en nuestro cine. Citemos a modo de ejemplo, entre los guionistas, el caso de Ennio Flaiano, que trabaja abundantemente para películas coproducidas con España, empezando con una tan importante como *El Verdugo*. Concretamente podemos recordar dos ocasiones en las que Zavattini puso su saber hacer como guionista al servicio de otros tantos proyectos españoles, aunque solo en un caso llegó a consumarse.

El primer caso es el más desconocido: en 1943 Zavattini intervino como coguionista en una coproducción hispano-italiana, titulada en España *Piruetas juveniles* y cuyo título italiano era *Romanzo a passo di danza*. Fue dirigida por Giancarlo Cappelli y producida por la Perseo Films, una productora de Barcelona, ciudad en la que fue rodada. Por supuesto eso no quiere decir que Zavattini viniese a Barcelona para nada, simplemente intervino no se sabe exactamente en qué de la parte italiana del guión. Junto a Zavattini —y esto es una vía que no he explotado pero que habría que explotar, si es que lo recuerda— encontramos como coguionista al famoso periodista Carlos Sentís y también a Salvio Valenti, mientas que del lado técnico destaca también —y ese sí que vino

a España a trabajar— la presencia del operador luego también famoso Enzo Serafin. Lo cierto es que los datos sobre el film no son muy abundantes; en verdad aun no he conocido a nadie que lo haya visto. Aunque eso sí, los indicios no son muy alentadores: fue estrenada en Madrid el 20 de marzo de 1944, en un local de segunda fila y calificada a su vez en la segunda categoría estatal. Se puede aseverar —sin duda sin exageración— que pasó sin pena ni gloria. Y sin que nadie reparase en la presencia de un Zavattini casi absolutamente desconocido entonces en España, donde no se habían estrenado y casi apenas habían llegado los ecos de sus filmes más recientes: *Avanti c'è posto*, *Quattro passi fra le nuvole* e *I bambini ci guardano*, perjudicados en su difusión por los sucesos acaecidos en Italia a partir de 1943.

Rastreando la prensa sí pueden encontrarse algunas referencias. Por ejemplo, tengo aquí algunos fragmentos de las críticas publicadas en «Cámara» y en «Primer Plano» que no son demasiado laudatorias. En «Cámara», por ejemplo, se dice: “El principal valor de *Piruetas Juveniles* es Estrella Maris, autentica estrella infantil que se desenvuelve con la mayor soltura en un papel hecho a su medida, como actriz y bailarina. Es una película modesta y sin pretensiones de superproducción que distrae, divierte y a ratos emociona”. Un crítico mucho más importante como Gómez Tello, en «Primer Plano», es mucho más duro: “Estas películas españolas —directamente españolas— concebidas sin intenciones siquiera de llegar al nivel medio, debieran servir al menos para mostrar alguna promesa de actrices y actores capaces de mayores empeños. Pero *Piruetas Juveniles*, donde trabaja con cierta gracia Marta Flores y Estrella Maris, en realidad se ha hecho para ajustarla al arte lleno de decadencias de Roberto Rey. La sencillez de la acción y cierto perfume de juventud podían haberle dado a la película que ha dirigido Cappelli un rostro afortunado y amable. Lo logrado ha sido precisamente todo lo contrario de lo que prometía el título”. Más tarde, en los años 50, ya nadie hablaría de esta película.

Muy distinta fue la siguiente ocasión en que Zavattini trabajó para el cine español. De hecho, ya hemos adelantado algo al describir las vicisitudes del segundo viaje zavattiniano por España. De esa gira por tierras españolas con vistas a recoger materiales para la elaboración del guión de *Cinco historias en España*, un proyecto que debía dirigir Luis García Berlanga. La historia de este proyecto empieza, un tiempo antes, como derivación de la estancia de Zavattini durante la Semana de Cine Italiano. Fue cuando además de entrar en contacto con cineastas jóvenes españoles, por ejemplo al efectuar una visita al IIEC, Zavattini vio, en un pase privado, *Bienvenido Mister Marshall*. Le gustó tanto como para hablar bien de ella por ahí y promover su proyección en el “Circolo del Cinema” de Roma. De este satisfactorio contacto nacería la idea de un proyecto conjunto. La idea original a desarrollar, fue la de la historia de la realización de un festival cinematográfico en una población turística; un festival dedicado a la paz: para entender la enjundia de la idea hay que comprender el significado sospechosísimo del pacifismo en plena

Guerra Fría. Para trabajar en ello se desplazaron a Roma, Berlanga y Muñoz Suay, este último sin duda el gran interlocutor del cine italiano en nuestro país —recuerden que Muñoz Suay fue durante muchos años el corresponsal de «Cinema Nuovo» en España. Allí permanecieron mes y medio. Sin embargo aparte de ver numerosos filmes inéditos en España y de conocer a diversos protagonistas del cine italiano del momento, el proyecto no avanzó y acabó siendo desestimado. A pesar de que parece ser que Zavattini, llegó a redactar una escaleta del guión que entregó a Muñoz Suay y Berlanga el 17 de junio, al final de esa estancia romana. De paso debo añadir que Berlanga aprovechó el viaje a Roma para hacer su viaje de novios...

Lo que Pío Caro Baroja titula *Cinco "piccole" historias de España*, consistía en cinco episodios ambientados en diversos lugares de España, dedicados a relatar mínimas anécdotas que fundamentalmente contribuyesen al conocimiento en profundidad de lo español, en una línea pareja a la del eterno proyecto zavattiniano de *Italia mia*. Esos cinco episodios eran: *Emigrantes*; *Soldado y criada*, sobre la fallida relación entre un analfabeto quinto pueblerino recién llegado a Barcelona y una criada; *La capea*, en torno a una corrida de novillos en un pueblo perdido de Castilla que termina con la huida del bicho hacia el campo, donde deberá ser rematado por la Guardia Civil, tocando así un tema muy próximo al guión que en aquella época redactaba Berlanga y que muchos años después daría lugar a *La vaquilla*; *Las Hurdes*, que cuenta la historia de un niño que no sabía reír; y *Pastor*, donde un viejo pastor manchego se resiste a usar las gafas que le ha recetado el medico para paliar el efecto del polvo de las llanuras manchegas.

Tras el retorno de Roma, Berlanga siguió trabajando en el proyecto hasta culminar una primera escaleta que fue enviada a Roma, donde Zavattini la corrigió y devolvió a Madrid. De tal manera que llegaron a completarse dos guiones literarios, de los que debería surgir el definitivo guión técnico. Pero pese a que incluso uno de esos textos fue editado en el mismo Madrid ese año de 1955, el film nunca llegó a realizarse. Las causas de este triste final nunca han sido aclaradas del todo, para unos fue culpa de la censura —cosa que yo no creo, porque no me consta que ese guión llegase a presentarse a censura—, para otros no se llegó a encontrar productor. Mientras que el propio Berlanga indicaba, en una entrevista en «Temas de cine», que "no recuerdo por qué no se hizo nunca", desmemoria muy característica en Berlanga. Sabemos, sin embargo que Francisco Aranda habló de que la productora UNINCI, había tenido la idea de retomar el guión y rodarlo en sólo cuatro historias, dirigidas tres de ellas por Buñuel, Bardem y Berlanga; esto lo cuenta Francisco Aranda en el número 38 de «Cahiers de la Cinématèque», hace ya bastantes años. Digamos finalmente que el guión del episodio *Pastor* fue publicado en el primer número de la revista «Film Ideal» y que ese mismo, junto a *Soldado y criada*, fueron recogidos en la antología editada por Bompiani en 1979 que, bajo el título de *Basta coi soggetti*, recoge diversos guiones de Zavattini nunca realizados.

En definitiva, partiendo de los aproximadamente ciento treinta trabajos, que las filmografías más exhaustivas —aunque en realidad son ciento cuarenta y tantos— adjudican a Cesare Zavattini, entendiendo que esa ingente producción no consiste sólo en guiones de largometrajes sino que incluye también cortos, asesoramientos, ideas, argumentos etc., sólo unos cuarenta —salvo error u omisión— fueron estrenados en los cines españoles. A ellos tal vez cabría añadir algún título más emitido por las televisiones o editado posteriormente en vídeo. Teniendo en cuenta la mínima presencia de su producción anterior a 1942 y el considerable número de producciones no destinadas al circuito comercial tradicional, cabe destacar que ese número de estrenos resulta considerable. Y más si lo comparamos con la obra de tantos otros cineastas italianos, pues centrándonos sólo en directores, pensemos en la irregularidad —y esto es un eufemismo— del conocimiento puntual de Visconti, Rossellini o De Santis, por solo citar nombre mayores. Sin duda, buena parte de este positivo balance esté motivada por su larga colaboración con Vittorio De Sica, componiendo ambos un tándem que se convirtió entre nosotros en la marca de fábrica del Neorrealismo. Así mismo, para que engañarnos, pese a las radicales proclamas teóricas de Zavattini, su contribución a numerosos productos que encabezarían la derivación rosa del Neorrealismo, hizo más permeable las fronteras españolas a sus filmes. Eso sí, podemos hablar concluyentemente de “sus” filmes, puesto que en España se insistió siempre en el alto grado de autoría que le correspondía en cada proyecto, eclipsando muchas veces incluso el papel del realizador. Por ello no creo que nunca la relación Berlanga-Zavattini, hubiese llegado a buen puerto, puesto que el segundo, Zavattini, estaría muy lejos de poder constituir un tándem como el que formarían Berlanga y Azcona.

Con todo no dejan de haber obras fundamentales del trabajo zavattiniano ausentes de las pantallas españolas. De entrada sus guiones anteriores a 1942 no fueron conocidos por el público español. **Quattro passi fra le nuvole**, fue —dejando aparte **Piruetas juveniles**— la primera película de Zavattini estrenada en España. Ello incluyó títulos tan importantes como su primer trabajo **Darò un milione** de Mario Camerini o **San Giovanni decollato**, **Teresa Venerdì** o **Avanti c'è posto...** Con posterioridad a **Quattro passi fra le nuvole**, pero atención su estreno en España no llegó hasta el 5 de julio de 1948 —por tanto con seis años de retraso respecto a su producción y además en fechas veraniegas, pésimas para exhibición— las ausencias siguientes conectan ya con los filmes que algunos consideran precursores del Neorrealismo, como **I Bambini ci guardano**, aunque desde luego habría que discutir mucho sobre eso. La verdad —y hay que decirlo tajantemente— es que del primer Zavattini neorrealista a España solo llegarían, tarde y mal, sus trabajos con De Sica, lo cual sin duda ha contribuido a un tendencioso conocimiento de su contribución al movimiento. No de otra manera podemos considerar la ausencia en nuestras pantallas de títulos como **Un giorno nella vita**, **Caccia tragica**, **Il cielo è**

*rosso* o *Domenica d'agosto*. Sin olvidar algún otro trabajo no neorrealista, pero en absoluto olvidable, como *Il testimone* y *Roma città libera*, por no citar otras obras que podríamos considerar menores. A eso cabe añadir que cuando empezó a despegar el Neorrealismo rosa, digamos que partir de *Due soldi di speranza* —por otra parte tampoco estrenada comercialmente en España— seguían sin estrenarse las postreras obras del Zavattini más puramente neorrealista. Es decir no sólo *Roma ore undici*, sino incluso *Umberto D.*, de De Sica, y muy especialmente lo que casi podríamos entender como un postrero y testamentario esfuerzo neorrealista como es el film colectivo *L'amore in città*.

Esas lagunas ayudan a entronizar la visión de Zavattini ante todo como colaborador de De Sica y en todo caso teniendo en cuenta que los filmes sí estrenados corresponden muchas veces a cineastas como Blasetti, Castellani, Camerini y Franciolini, o a trabajos de los más blandos de Zampa y Lattuada, olvidando la colaboración con comunistas notorios como De Santis o Lizzani, en filmes que no tienen nada del ilusionismo cómico de películas como *Miracolo a Milano*, *Il cappotto* o *Buongiorno, elefante*. Posteriormente a *Amore in città*, los filmes de Zavattini fluyen con mayor regularidad hacia nuestras pantallas; o en todo caso las ausencias no nos parecen tan importantes, en la medida en que su calidad disminuye inequívocamente. Se trata sobre todo de los guiones realizados para las progresivamente caducas películas de De Sica, junto a los trabajos para algunos cineastas jóvenes. Sin embargo no hay que caer en la habitual injusticia de considerar con todo ello a Zavattini como un cineasta acabado, ni mucho menos. Hay que tener muy en cuenta que si bien su cine entre nosotros caía fácilmente en la trivialización, había otro tipo de trabajo zavattiniano que por sus características difería de la oferta habitual de los circuitos de distribución y por tanto no encontraba eco en nuestro país. Así los filmes-encuesta, como *Le italiane e l'amore* e *I misteri di Roma* realizados por jóvenes directores, bajo la coordinación y supervisión del veterano cineasta quedaron, obviamente junto con las opciones aun más radicalmente militantes, inéditas en nuestras pantallas. Digamos que de la parte militante solo circuló por España en forma clandestina *Apollon: una fabbrica occupata*, película dirigida por Gregoretti, dentro de los trabajos en los que intervino Zavattini como apoyo. Esa película se exhibió en circuitos clandestinos en España a partir del año 1970. Pero si notables películas con intervención de Zavattini no llegaron a estrenarse nunca en España, no se crea que las sí estrenadas lo fueron siempre bajo las circunstancias más favorables. En primer lugar los retrasos: *Quattro passi fra le nuvole* y *Sciuscià* se estrenaron con seis años de retraso, *Ladri di biciclette* y *È più facile che un cammello* ya sólo con dos años, mientras *Miracolo a Milano*, *Prima comunione*, *Buongiorno, elefante*, *Stazione Termini* o *Il tetto*, ya llegaron con mayor puntualidad. Eso no significó —de todas formas— que títulos tan significativos como *Bellissima* o *Il cappotto* tardasen seis y siete años respectivamente en estrenarse en nuestras pan-

tallas. Esos retrasos no resultan insignificantes, ya que muchas veces implicaban que su recepción crítica viniese condicionada por la resonancia adquirida en otros ámbitos o incluso que su llegada a España estuviese marcada por una cierta aureola de antigüedad, de pasadas de moda, sin duda perjudicial. No solo cabe considerar los estragos provocados por los retrasos, sino también las condiciones concretas de distribución y estreno: magnitud de las distribuidoras importadoras, tipos de cine donde se estrenaban los filmes —muchas veces eran en cines de estreno preferente pero como complemento en programas dobles— o fechas de estreno: desde *Quattro passi fra le nuvole* estrenada en julio, *La porta del cielo* en agosto, *Ladri di biciclette* en junio —es decir en las temporadas peores de estreno en la España de aquella época— aunque hay excepciones: *Miracolo a Milano* y *Sciuscià*, se estrenaron simultáneamente el sábado de Gloria, que era el mejor momento de los estrenos cinematográficos en España.

Todo eso adquiere aún mayor relieve si tenemos en cuenta que la inexistencia de datos económicos respecto a los años 50 y buena parte de los 60, es casi absoluta. A falta de las recaudaciones de las películas, no podemos establecer su resonancia comercial, más que mediante ponderaciones indirectas, la más usual de las cuales es número de días mantenidos por los cines de estrenos de las dos principales ciudades españolas Madrid y Barcelona. Podría decirles que por ejemplo *La porta del cielo*, *Bellissima* y *Buongiorno, elefante* no permanecieron más de siete días de cartel en Madrid; *È più facile che un cammello* alcanzó once días mientras, que *Il cappotto*, *Siamo donne* e *Il tetto* cumplían las dos Semanas y *Miracolo a Milano* sólo superó las dos Semanas en un par de días. Los éxitos más relevantes en esos años de las películas de Zavattini fueron, sin duda, *Ladri di biciclette*, con cuarenta y cinco días de estreno en pantalla, seguida por *Prima Comunione* con cuarenta y uno, *Stazione Termini* con veintiocho y, años después *La Ciociara* con sus cuarenta y nueve días, que batiría los récords de éxito de Zavattini.

Una última observación: evidentemente esas películas también fueron objeto del trabajo de la censura. Si ustedes se han fijado he citado *Ladri di biciclette*, en singular *Ladrón de bicicletas*, no *Ladrones de bicicletas* que sería la traducción adecuada. Fue la censura española la que obligó a que se entrenase en España con ese título. Y el paso del plural al singular es enormemente significativo, porque se pasaba de un estatus digamos social-colectivo a la historia individualizada de un ladrón de bicicletas o del propio protagonista como posible ladrón de bicicletas. Pero aparte de eso, hubo otro cambio esencial en la película y es que el final de la película fue remodelado por la censura española, introduciendo un rótulo donde se decía, más o menos literalmente: "Antonio no estaba solo y su hijo le acompañaba y con él la esperanza del futuro...". Un final esperanzado en el que se explicaba que poco tiempo después, Antonio Ricci, resolvía sus problemas laborales, económicos y junto con su hijo seguía una vida feliz y satisfecha.