

S

ZAVATTINI EN CUBA

PEDRO LORO

El presente estudio se interesa por conocer la relación entre Cesare Zavattini, alma del neorrealismo italiano, y la Cuba postrevolucionaria surgida al final de la década de los cincuenta. Trata, por un lado, de determinar los motivos por los que el guionista, un hombre comprometido con la realidad pero alejado de cualquier

doctrina política, respondió inmediatamente a la invitación de la nueva Cuba, y por otro, de descifrar el interés de los cubanos por la figura de Zavattini.

El italiano no consideraba la política más que en calidad de poeta, de intelectual y de artista. Su interés era el hombre. ¿Qué le animó a visitar Cuba? ¿Qué encontró en la isla? ¿Qué vieron los cubanos en Zavattini? ¿Y en el neorrealismo? ¿Por qué lo eligieron? ¿Qué tipo de colaboración se dio una vez producido el encuentro? ¿Cuál fue el legado del guionista? Estas y otras cuestiones son abordadas en este breve acercamiento al universo zavattiniano bajo el prisma de Cuba.

ZAVATTINI DESCUBRE CUBA

Una vez alejado el fantasma de la Segunda Guerra Mundial, el neorrealismo italiano entró en una fase de decadencia. La fuerza, la sinceridad y la frescura de los primeros films neorrealistas se fue perdiendo, y a la voluntad realista que provocó su nacimiento le siguieron un lirismo y una épica alejados de la desnudez y la inmediatez originales.

La realidad social europea había cambiado al final de la década de los cincuenta. A la inquietud siguió la esperanza, y a la austeridad la explosividad. Los realizadores europeos fueron conscientes de este florecimiento y sus formas se adaptaron a los cambios. Vittorio de Sica, amigo y estrecho colaborador de Zavattini, escribía: «La crisis del neorrealismo se debe precisamente al agotamiento de la realidad particular que había caracterizado la ocupación alemana y la postguerra de nuestro país y cuya expresión cinematográfica requería un estilo sobrio, casi de carácter documental, que es totalmente inadecuado para la representación de la nueva realidad...» (1).

En este clima de cansancio general únicamente Zavattini se mantiene fiel al proyecto inicial. A mediados de los cincuenta intenta recuperar la fuerza neorrealista que le había animado en *Il tetto/El techo*, un guión que quiso confiar a Rossellini pero que finalmente dirigió De Sica. La película mostró la debilidad del neorrealismo al tratar un tema grave apenas sin convicción y recurriendo a un espíritu que se había convertido en un molde. La tragedia de los protagonistas se diluye en un cuento edificante y el resultado está más cerca del costumbrismo que del humanismo neorrealista.

(1) Citado por Pierre Leprohon, *El cine italiano* (México, Era, 1971), p. 170.

En 1957 Zavattini publica su famoso manifiesto *El neorrealismo no ha muerto*, un grito de fe y esperanza para una causa irremediablemente perdida. Está convencido de que la llama neorrealista no se ha extinguido, que con más esfuerzo y más valentía «volverá a recobrar sus antiguos ímpetus y el cine italiano podría asumir su papel de primera magnitud en el mundo» (2). El guionista, no obstante, reconoce la crisis del movimiento y achaca su debilidad más a los hombres que participaron en él que al propio neorrealismo: «Incluso aquél que se considera un espíritu libre tropieza con el mundo establecido, choca con el dinero, con la psicología burguesa que está dentro de él y a su alrededor» (3). Los críticos de izquierda, por su parte, vieron esta crisis íntimamente ligada a la evolución política de Italia, a la fuerza de la Democracia Cristiana, a la ofensiva de la Iglesia, al recrudescimiento de la censura y al repliegue financiero de las productoras ante unas películas sociales que no resultaban excesivamente rentables.

Sea por la crisis interna de sus propios componentes, sea por la oposición político-económica, la cuestión es que el movimiento, a medida que avanza la década de los cincuenta, es incapaz de superar el discurso humanista válido únicamente en un primer momento. El neorrealismo se transforma en una fórmula que parece adaptarse a cualquier ficción, en una «representación idealista de la pobreza vista con un espíritu pequeño burgués» (4); se aproxima peligrosamente a un academicismo que Zavattini detesta.

Visconti, Fellini, Antonioni y Rossellini avanzan por caminos distintos en un intento por modificar los principios del neorrealismo y profundizar en su esencia. Ya no es suficiente con acercarse a la miserable realidad del hombre de la calle; es hora de analizarla. No basta la simple constatación; es necesario ser más crítico.

Pero Zavattini se niega a modificar su discurso. Se esfuerza por sacarlo adelante, pero carece de respaldo. En julio de 1959 estrena una obra teatral que lleva por título *Cómo nace un guión cinematográfico*, en la que expresa sus miedos ante la incipiente sociedad de consumo. El guionista parece desconcertado: a la crisis neorrealista hay que sumar sus propias contradicciones. Zavattini es un hombre en lucha constante consigo mismo: una guerra interna entre el concepto de realidad y sus ansias de fantasía desestabiliza su espíritu. A lo largo de toda su vida hizo concesiones a su imaginación en su obra literaria, pero la reprimió obsesivamente en sus guiones para el cine. Vertió lo narrativo y lo fantástico en sus cuentos y fábulas. Su fijación por lo real le llevó incluso a buscar «raíces reales» en ellas.

Ahora que el neorrealismo estaba en decadencia, sus detractores le achacaban que continuaba haciendo realismo porque le faltaba fantasía, a lo que Zavattini respondía indignado: «He escrito hasta fantásticos relatos de guerras entre dos mundos. Lo que me sobra —y no me canso de luchar, de huir de ella— es la fantasía» (5). Luego, y por contra, el tono lírico de alguno de sus guiones fue tachado de involucionista por la crítica especializada. Es lo que ocurrió con *Miracolo a Milano/Milagro en Milán* o *L'oro di Napoli/El oro de Nápoles*.

En medio de esta tensión creciente, Zavattini trata de buscar nuevas formulas con que salir de esta encrucijada. Descubre entonces las

(2) Cesare Zavattini, «El neorrealismo no ha muerto» (*Cinema Universitario* nº 6, 1957), pp. 31-33.

(3) Cesare Zavattini, «El neorrealismo no ha muerto», pp. 31-33.

(4) Miguel Bilbao, «Las nuevas contradicciones» (*Nuestro Cine*, nº 52, 1966), pp. 52-55.

(5) A Ricardo Muñoz Suay en *Cinema Universitario*, nº 4 (1957).



El joven rebelde,
Julio García Espinosa,
1961

posibilidades del cine-encuesta y se inclina finalmente por un cine directo, en estado virgen, por el acercamiento a una realidad inmediata sin formalismos artísticos que la deformen. Afirma la necesidad de convivencia en contacto con las personas y los acontecimientos sociales, la necesidad de vivirlos y anteponer lo útil a lo novelesco. Considera que el neorealismo no fue más que la preparación para llegar a este punto en el que se encuentra la esencia del cine.

Este descubrimiento, que Zavattini había gestado durante toda la década de los cincuenta, y su deseo de romper con los condicionamientos de un cine industrializado lo llevarán a Cuba, en busca de un realismo social puro que Italia ya no podía darle. Es entonces cuando descubre la realidad inmediata de un país en pleno proceso de transformación que se impone y se construye a sí mismo. «Apenas bajé del avión, miré buscando las señales de los famosos hechos recién ocurridos...» (6), escribe en su diario. Zavattini viajará a la isla con el ansia de conquistar una libertad negada por la industria, con el deseo de dirigirse al pueblo y fundirse con él, con el sólido propósito de trabajar en un cine auténticamente libre y siguiendo los dictados de una conciencia profundamente humana y solidaria.

CUBA DESCUBRE A ZAVATTINI

Mientras tanto, en Cuba, Fidel Castro es nombrado Primer Ministro al derrocar, tras varios años de enfrentamiento, la dictadura de Fulgencio Batista. Una de las primeras leyes que promulga el nuevo gobierno surgido de la

(6) Cesare Zavattini, *Straparole* (Milán, Bompiani, 1967), p. 167.

revolución, es la que crea (en marzo de 1959) el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), el arma cultural más importante de la nueva era cubana.

Desde su fundación, el ICAIC sostiene que «el cine es un arte» y «un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva» (7). En consonancia con estas premisas el Instituto comienza su labor desterrando las estructuras y significaciones de un cine supeditado a la hegemonía norteamericana y creando después una base material y organizativa, así como un ambiente cultural propicio al surgimiento y desarrollo de una cinematografía propia. El ICAIC partía por tanto de cero. Contaba con un elaborado proyecto, pero carecía de recursos técnicos y humanos.

El primer problema que debía afrontar era la falta de realizadores, guionistas y directores de fotografía. Tan sólo Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea tenían conocimientos suficientes para dirigir una producción. Ambos habían estudiado dirección en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma durante los primeros años cincuenta. Su preparación, junto a aquella adquirida por los técnicos que habían trabajado en las películas que la Columbia había rodado en la isla, eran los únicos baluartes con que contaba el ICAIC para hacer frente al nuevo reto. Otro de los escollos importantes era determinar el lenguaje, la forma, el tono que debían darle a una cinematografía revolucionaria. Alfredo Guevara apelará entonces a la necesidad de dirigir la mirada a «las grandes y auténticas corrientes intelectuales cinematográficas, a los estilos más diversos, a las fórmulas más eficaces, a las actividades más acordes con el carácter y posibilidades de un cine que surge en un clima revolucionario, de libertad y de inquietud por el hombre y de preocupación por el reencuentro de su dignidad» (8).

Los cubanos pretendían, pues, aprovechar y asimilar todas y cada una de las experiencias válidas en medio siglo de cine, o cuando menos, las más afines a su fisonomía cultural. Analizaron con detenimiento las corrientes más interesantes y vanguardistas del panorama cinematográfico, fundamentalmente el europeo, y aprobaron o rechazaron los aciertos y errores de cada una de ellas. De todas se podía extraer alguna utilidad para la causa revolucionaria, si bien el neorrealismo constituía el mayor logro de las investigaciones emprendidas en este campo.

Consideraban que el cine soviético había cometido errores imperdonables debidos a la falta de espíritu crítico y renovador, que se suponen inherentes a una cinematografía revolucionaria. Es necesario, afirman, esperar de ellos nuevas lecciones. Admiran el montaje de *Octubre* o *El acorazado Potemkin*, pero lo consideran demasiado sofisticado para una audiencia acostumbrada a varias décadas de escapismo norteamericano. Cultural e históricamente les resultaba ajeno.

Contemplan incluso el cine procedente de Estados Unidos, en el que los independientes de Nueva York (Lumet, Cassavetes) podrían brindarles algunas enseñanzas, pero cuyos temas y estilos estaban muy lejos de las condiciones socio-económicas del país caribeño.

La *nouvelle vague* ocupa un espacio más amplio en su análisis: les ofrece una interesante lección en cuanto a cine joven, barato, innova-

(7) Ley de 23 de marzo de 1959, publicada en la Gaceta Oficial.

(8) Alfredo Guevara, «Realidades y perspectivas de un nuevo cine» (*Cine Cubano*, nº 1, 1959), pp. 3-17.



Cuba baila,
Julio García Espinosa,
1960

dor, iconoclasta y relativamente inconformista que les resulta, sin embargo, insuficiente. A menudo sus temas y tratamientos les parecen frívolos e intrascendentes: caen con frecuencia en una rebeldía contra no se sabe muy bien qué o quiénes. El incipiente cine cubano resalta sus cualidades y aplaude sus películas, que carecen no obstante de la cohesión revolucionaria que su nuevo cine exige.

Otro tanto le ocurría al *free cinema* británico: «la utilización de equipos ligeros para lograr una mayor soltura en la realización y para abaratar el costo, así como la utilización del hecho espontáneo, del documento, como material tratable artísticamente» (9), constituyen hallazgos loables siempre que estén animados por el aliento revolucionario.

Pero era el neorrealismo el que reunía las mayores y mejores cualidades. Encontraban en él un compromiso con el hombre, una seria actitud moral ante el mundo contemporáneo, un verdadero testimonio de la realidad inmediata y, dentro del mismo, Cesare Zavattini representaba mejor que nadie el espíritu del movimiento. Los cubanos son conscientes de las limitaciones y del miserabilismo que algunos teóricos señalan en la corriente italiana, del agotamiento o del reduccionismo al que, según otros, tiende. Conocen su trayectoria, su estrangulamiento por el mecanismo industrial y por intereses políticos bien definidos y concretos. No obstante, de lo que se trata es de «apreciar sus logros», de «rechazar sus fallos, tomar lo que pueda sernos útil y abrir una seria y fundamentada polémica» (10). El neorrea-

(9) Tomás Gutiérrez Alea, «El Free Cinema» (*Cine Cubano*, nº 4, 1960), pp. 36-39.

(10) Alfredo Guevara, «Realidades y perspectivas de un nuevo cine» (*Cine Cubano*, nº 1, 1959), pp. 3-17.

lismo se convierte para los miembros del ICAIC en un apreciado instrumento de trabajo; sus formas constituyen el lenguaje óptimo para su cinematografía. Saben que más allá de sus fronteras el movimiento resulta desgastado y caduco, pero la «actitud moral» que comporta no envejece jamás para los cubanos; su testimonio perdura más allá de modas y estilos.

De entre todas las tendencias que cohabitan en la corriente neorrealista, los realizadores cubanos eligen la que mejor se adapta a su nueva realidad, aquélla que se sitúa más cerca del espíritu revolucionario: Cesare Zavattini representa esta tendencia, la del compromiso moral con la realidad y con el hombre. Una vez hecha la elección, los cubanos van a reclamar la presencia del guionista en los momentos inmediatamente posteriores al triunfo de la revolución.

COLABORACIONES

El viaje que Zavattini realizó a Cuba en diciembre de 1959 no era el primero que hacía a la isla. Durante la década de los cincuenta había visitado La Habana en dos ocasiones, previas a la eclosión revolucionaria.

En 1953 hizo escala en la capital cubana acompañado por el director Alberto Lattuada, con quien había colaborado en *Il Capotto/El abrigo*, donde Zavattini había adaptado un cuento de Gogol. En esta primera visita, el guionista entró en contacto con los jóvenes de la asociación Nuestro Tiempo, una organización cultural que agrupaba a muchos de los intelectuales progresistas, artistas y escritores de la Cuba prerrevolucionaria. La asociación contaba, además, con el apoyo del Partido Socialista Popular, muy agitado con las movilizaciones estudiantiles tras el golpe militar de Batista. Haciéndose eco de la visita de Zavattini, Nuestro Tiempo presentó un ciclo de cine italiano en el que García Espinosa y Gutiérrez Alea, conocedores de la realidad italiana, pronunciaron sendas conferencias: «El neorrealismo y el cine cubano» y «Realidades del cine en Cuba».

La primera experiencia cinematográfica bajo la influencia del guionista italiano no tardó en llegar. Por esas fechas Gutiérrez Alea y García Espinosa dirigen *El Mégano*, un cortometraje sobre la vida de los mineros de la región de Zapata. Ninguna película cubana había abordado la realidad de manera tan radical como lo hizo este trabajo. Moisés Ades la presentó como «el primer ensayo del neorrealismo en Cuba» (11).

Dos años después, en 1955, de regreso tras un viaje a México, Zavattini se detiene de nuevo en La Habana durante una semana. Su presencia será esta vez más activa. Discute con García Espinosa el argumento de un proyecto titulado *Cuba baila*, que será la primera película del ICAIC tras el triunfo de la revolución. Alea y Massip trabajan en un segundo proyecto, *La Zafra*, un largometraje compuesto por varias piezas independientes con imágenes captadas de la realidad. Zavattini acepta trabajar con ellos y la idea se convierte en el germen de lo que años más tarde sería *Historias de la Revolución*.

En 1957 Zavattini viaja a México y allí contacta con Alfredo Guevara, que aprovecha su exilio para asistir al rodaje de *Nazarín*. Tras la caída de Batista, Guevara, ahora convertido en director del ICAIC,

(11) Citado por Paulo Antonio Paranagua, «Le vieux rebelle et l'Amérique Latine: un compromis autour du neo-réalisme» en Cesare Za-

vattini (París, Centre Georges Pompidou, 1990), pp. 131-139.



El joven rebelde,
Julio García Espinosa,
1961

invita inmediatamente a Zavattini. Será su tercera visita, la más prolongada y fructífera colaboración.

Durante dos apretados meses, Zavattini, consciente del milagro que de él se esperaba, participó activamente en los proyectos iniciales del Instituto. Nada más llegar escribe el guión de *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960), film que ya habían intentado realizar en la etapa anterior. La película fue el primer largometraje realmente completo tras la revolución, pero al tratar el mundo prerrevolucionario de la clase media alta, el ICAIC consideró que su presentación oficial como institución debía hacerse con un trabajo que reflejase los acontecimientos recientes (*Historias de la Revolución*, Tomás Gutiérrez Alea, 1960). García Espinosa no encontró nunca el respaldo deseado para su largometraje. El guión de Zavattini fue revisado por el propio director, por Alfredo Guevara y por el productor Manuel Barbachano (el film era una coproducción con México), una vez que el italiano abandonó la isla. El resultado fue una película irregular que se acercaba tímidamente al espíritu neorrealista de Zavattini. La influencia del teórico italiano fue mayor en *Historias de la Revolución*, una película de sketches que en principio debía estar formada por tres episodios dirigidos por Alea y dos por José Miguel García Ascot, pero que finalmente quedó reducida a los tres de Alea: «El herido», «Rebeldes» y «La batalla de Santa Clara», escritos por Eduardo Heras León. Zavattini no apareció como guionista, pero su contribución formal y temática fue, no obstante, mayor que en *Cuba baila*. La presencia italiana en *Historias de la Revolución* no se limitó al compromiso zavattiniano: Otelo Martelli (fotógrafo de Rossellini en *Paisà* y de Fellini en *I vitelloni*, y más recientemente, en *La dolce vita*) se encargó de la fotografía y Arturo Zavattini, hermano de Cesare, desempeñó el papel de operador. Martelli no le dio al film la pátina realista que exigían los acontecimientos narrados. Habían pasado quince años desde el rodaje de *Paisà*, y el

fotógrafo había ido cambiando su estilo progresivamente hacia un tipo de iluminación hollywoodiense. El episodio «El herido» transcurría en su mayor parte en interiores, que Martelli equivocadamente iluminó en exceso, «quizá como resultado de un compromiso mal entendido» (12) o de una ausencia total de compromiso. Pese a la errada iluminación, Gutiérrez Alea admitió su deuda con el neorrealismo de *Paisà* de la que tomó también su estructura episódica. *Historias de la Revolución* fue, pese a todo, un buen trabajo que confirmaba el talento de Gutiérrez Alea y la influencia neorrealista ejercida por Zavattini. Los defectos quedaban atenuados por la frescura, la fuerza y la honestidad del mensaje.

En las largas reuniones que Zavattini mantuvo con los jóvenes de ICAIC se trataron decenas de temas sobre los que posteriormente construir un sólido argumento que llevar a la pantalla. Apoyó la idea de mostrar la reciente gesta revolucionaria, pero animó también las propuestas que se alejaban de la actualidad. En este sentido el guionista se interesó por la reforma agraria de la que creía «poder hacer un tema lírico y filosófico» (13). Discutieron también la posibilidad de abordar el problema del racismo en Cuba en un proyecto que se llamaría *El negro*, basado en el hallazgo de un cadáver en una alcantarilla, cuya identidad se revelaba como la de un hombre de color.

En su particular tormenta de ideas Zavattini propuso analizar las relaciones entre la ética y la estética de los artistas contemporáneos. En su opinión, no era imprescindible mostrar los acontecimientos explícitos de la revolución para llevar su mensaje, su esperanza, a otros pueblos, para comunicar sus sentimientos; bastaba con enseñar cualquier hecho expreso para que «se sienta el espíritu de la Revolución, su atención a la Revolución» (14). La revolución debía servir de «inspiración liberadora», no de «inspiración limitadora». Pero los jóvenes cubanos, protagonistas de su propia gesta, estaban demasiado entusiasmados como para apartar su mirada de los hechos acaecidos.

Revolución en Cuba fue otro proyecto que inevitablemente trataba el tema revolucionario, esta vez la caída y fuga de Fulgencio Batista desde un punto de vista satírico. Pero los jóvenes cubanos y Zavattini nunca se pusieron de acuerdo con el tratamiento y el estilo que debían darle y, al igual que *El negro*, nunca llegó a realizarse.

Zavattini repitió como guionista en la segunda producción de García Espinosa, *El joven rebelde* (1961), en la que la revolución vuelve a convertirse en protagonista. «La epopeya se tipificaba en uno de nosotros: todos nos sentíamos de alguna forma aquel joven indisciplinado, reacio a todo orden, anárquico e ingenuo, cuya divisa de pelear justificaba todos sus actos, todas sus rebeldías e incomprendiones» (15). García Espinosa pagó su deuda con Zavattini. El guión, al igual que el de *Cuba baila*, fue revisado antes de ser producido, pero esta vez el aliento del guionista quedó más patente; Zavattini se esforzó por evitar el didactismo y traducir la evolución del protagonista en términos líricos. Por su parte, García Espinosa rehuyó la dimensión épica en favor de los valores cívicos.

(12) Michael Chanan, *The Cuban Image* (Londres, British Film Institute, 1985), p. 113.

(13) Cesare Zavattini, *Straparole* (Milán, Bompiani, 1967), p. 169.

(14) Entrevista a Cesare Zavattini realizada por

Héctor García y Eduardo Manet en *Cine Cubano*, nº 1 (1959), pp. 38-42.

(15) Eduardo Heras León, «Historias de la Revolución y El joven rebelde»; en *Cine y Revolución en Cuba* (Barcelona, Fontamara, 1975), p. 153.

En febrero de 1960 el guionista regresó a Roma para trabajar con Vittorio de Sica en la adaptación de *La Ciociara/Dos mujeres* de Alberto Moravia. A pesar de las buenas relaciones y de la fructífera colaboración, Zavattini no volvió a Cuba. La realidad cubana evolucionó muy deprisa y su cine abandonó muy pronto la herencia neorrealista. «Cuando comenzamos a hacer películas en el período postrevolucionario el acercamiento neorrealista a la realidad nos fue muy útil... Pero nuestra revolución cambió y no fue precisamente en el modo que lo hizo la Italia de postguerra... Necesitábamos un criterio teórico más exacto con que analizar e interpretar lo que estábamos viviendo» (16).

Tras la visita del guionista, apenas dos películas regresan a las fuentes zavattinianas, las dos para representar acontecimientos históricos: *Realengo 18* (1961) del realizador Oscar Torres, estudiante también en el Centro Sperimentale de Roma y *Cumbite* (1964), un intento de Gutiérrez Alea por encontrar un lenguaje personal que no acaba de cuajar. Con *Cumbite* se cierra un período del ICAIC, que inicia a partir de 1964 una política cinematográfica más estricta y dogmática. El tema revolucionario continua apareciendo como telón de fondo, pero lejos ya de la estética neorrealista.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los cubanos reivindicaron siempre la independencia artística y la libertad creadora en sus obras. Nunca aceptaron «santos» y mucho menos «dogmas». Entendieron el hecho creativo como una búsqueda incansable a través de la experimentación permanente. La independencia creativa era además inherente al hecho revolucionario: «Buscar líneas de desarrollo en la experiencia ajena será como renunciar a la condición de creadores, a lo mejor y más auténtico que a la revolución podemos dar. Será traicionar a la revolución para convertirnos en rumiantes» (17).

En un primer momento los cubanos, carentes de cualquier tradición cinematográfica, tuvieron que recurrir a las vanguardias europeas en su investigación formal. El neorrealismo fue utilizado como un instrumento de trabajo en la búsqueda de un lenguaje propio, nunca como panacea a la insatisfacción expresiva. Un paso más en sus investigaciones. Emplearlo simplemente como una herramienta garantizaba, o pretendía, garantizar la independencia artística y con ello el espíritu revolucionario.

De ahí que la mayoría de los trabajos del nuevo cine cubano tomara de Zavattini más la forma (actores no profesionales, localizaciones naturales, bajo coste, movilidad de la cámara) que el compromiso social con el hombre, «el amor al prójimo... llevado hasta sus últimas consecuencias estéticas cercanas a una virtud teologal», en palabras de André Bazin (18).

La elección del neorrealismo se supeditó a la de Zavattini. Lo que vinculaba a todos los miembros de la corriente italiana era haber considerado al hombre de la calle como objeto de su preocupación: el neorrealismo fue sólo, o sobre todo, un «clima común». Esta variable

(16) Tomás Gutiérrez Alea, citado por Michael Chanan, *The Cuban Image*, p. 124.

(17) Alfredo Guevara, «El Cine Cubano»; en *Hojas de Cine*, vol. III. (México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), p. 34.

(18) André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1990), p. 353.

fue fundamental en la elección. Pero fue la forma con que Zavattini abordó esta preocupación común (su profunda solidaridad, su compromiso con el hombre) el factor que determinó la elección del movimiento neorrealista. A Cuba le interesaba el neorrealismo en la medida en que Zavattini formaba parte de él. Por eso le escogieron a él y no a cualquier otro miembro del movimiento. A la postre los cubanos, sumidos en su propia odisea, no se acercaron al hombre con la misma cordialidad con que lo hiciera Zavattini. Su discurso resultó más crítico, más didáctico de lo que hubiera deseado el italiano: la revolución reclamaba demasiada atención y había que mantener la independencia artística.

La presencia de Zavattini fue una más entre las muchas que enriquecieron cinematográficamente la isla. Los cubanos invitaron a algunos de los más reconocidos realizadores europeos: Joris Ivens, Chris Marker, Agnes Varda, Jean-Luc Godard, Juan Antonio Bardem, Roman Karmen o Andrzej Wajda, entre otros. Contaron además con el apoyo y la presencia de cualificados técnicos y profesores universitarios provenientes de la Europa comunista, que contribuyeron a reducir su desfase técnico y cultural. Los cubanos se desprendieron muy pronto del neorrealismo, una vez que aprendieron a conducir su propio cine y cubrieron el vacío postrevolucionario. Nunca se repitieron las condiciones que llevaron al guionista a la isla y su colaboración no volvió a ser reclamada con tanta urgencia.

Por su parte Zavattini no se interesó exclusivamente por la realidad cubana, sino por toda Latinoamérica, especialmente Argentina, México y Brasil. En estos países vio una situación similar a la de la postguerra italiana (rechazo visceral del pasado y de la dominación cultural norteamericana), que merecían igualmente una apuesta solidaria. Pero fue sobre todo a Cuba a donde acudió con la ilusión de reencontrarse con el hombre; con el deseo de revitalizar un neorrealismo agonizante. El encuentro fue satisfactorio para ambas partes y la colaboración, fructífera. Zavattini vio, momentáneamente, cumplidos sus sueños infantiles: «la noción de pobres y ricos esta siendo aquí superada, pertenece casi al pasado» (19).

Pero sus compromisos con Ponti y De Sica para el rodaje de *La Ciociara/Dos mujeres* truncaron su gran proyecto de cambiar el mundo y redimir al hombre a través del cine. De nuevo en Europa, Zavattini nunca olvidó los largometrajes que dejó pendientes (*El negro, Revolución en Cuba*) y lamentó toda su vida haberse marchado de la isla. En 1977, en una carta a Lino Micciché, escribe: «Considero como uno de los errores más graves de mi vida de cineasta el haber interrumpido mi estancia en Cuba (era el momento en el que había propuesto *Revolución en Cuba*) para volver a Roma a escribir el guión de *La Ciociara*. Me salió bien, pero qué diferente hubiera sido mi destino si hubiera tenido la fuerza, la coherencia, de concluir con *Revolución en Cuba* mi seminario, que se podría decir que se estaba desarrollando de la forma más perfecta. Como atenuante hay que considerar que tenía un anterior compromiso contractual con Ponti y moral con De Sica» (20).

Cuba representó su última esperanza de salvar el neorrealismo. Una vez lejos de allí, Zavattini se siente solo, abandonado, traicionado en su utópico proyecto: «Todo está consumado. Nuestra sociedad

(19) Héctor García y Eduardo Manet, Entrevista a Zavattini, op. cit., p. 42.

(20) A Lino Micciché en *Una, cento, mille lettere* (Milán, Bompiani, 1988), p. 330.

política, social y moralmente está consumada. Ninguna duda» (21). Zavattini se siente traicionado. El neorrealismo había muerto.

ABSTRACT

At the end of 1959, the Italian scriptwriter Cesare Zavattini visited Cuba for the third time. On this occasion he was invited by the heads of the new film industry emerging in the aftermath of the Revolution. Zavattini attended with the hope of revitalizing the Neorealist movement which was almost dead at that time. The Cubans, lacking in both technical and human resources, had applied for the scriptwriter's help in meeting the requirements of the new cinema. This collaboration would result in bringing about films whose themes reflected the new Cuban identity.

■ PEDRO LORO es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense y en la actualidad está cursando el Doctorado en Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid.

(21) Entrevista realizada por M^a Antonia Estévez a Cesare Zavattini, publicada en el semanario *Mundo Joven* (Roma, diciembre de 1972). Citado por

Alonso Ibarrola en el prólogo a Cesare Zavattini, *Milagro en Milán* (Madrid, Fundamentos, 1983) p. 41.