

EL NEORREALISMO DE AYER Y DE HOY: LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE UNA REALIDAD SOCIAL

Ana Melendo Cruz
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El artículo se centra en explicar cómo ante determinados acontecimientos sociales, políticos y culturales, el realismo se constituye en el medio más eficaz para denunciar y contar la verdad. De manera que la cámara cinematográfica —así lo entendieron los cineastas vinculados al movimiento conocido como Neorrealismo italiano— se convierte en el elemento idóneo que permite construir una realidad fílmica, es decir, una realidad prevista a priori, a partir de elementos de otra realidad social que, en la mayoría de los casos, son objeto de rechazo. Es así como ante sucesos que se repiten en diferentes épocas y lugares de la historia, el Neorrealismo cobra fuerza sin perder esa componente estética que eleva algunos de estos films a la categoría de obras de arte. Tal es el caso de algunos de los títulos, como veremos, de Sayajit Ray o Amin Korki.

PALABRAS CLAVE: Neorrealismo, realidad fílmica, realidad social, Sadyajit Ray, Amin Korki.

ABSTRACT

«Neorealism of yesterday and today: the cinematic construction of a social reality». This article aims to explain how in light of certain social, political and cultural events, realism becomes the most effective means for telling of and denouncing a reality. As the filmmakers of the Italian Neo-realism movement understood, the cinematographic camera is the ideal element to construct a film reality; a reality already built from elements belonging to another social reality, which in many cases, is the object of rejection. Neo-realism has gained force by depicting events that have been repeated in different times and places of history, without losing sight of the aesthetic component that has merited ranking many of these films as authentic works of art. As we will see, this is the case of films such as those directed by Sayajit Ray or Amin Korki.

KEY WORDS: Neo-realism, film reality, social reality, Sadyajit Ray, Amin Korki.



1. INTRODUCCIÓN

En determinados momentos de la historia, el cine siente la necesidad de aproximarse a la realidad con el propósito fundamental de mostrar ciertos acontecimientos políticos, sociales y culturales, reaccionando así contra los órdenes establecidos con anterioridad. En dichas etapas vinculadas al realismo, se lleva a cabo, por tanto, una búsqueda de la realidad en oposición a la cultura oficial. Una realidad ficcional, no obstante, que se constituye en discurso fílmico mediante la construcción expresa de un material profílmico. Es decir, un material creado expresamente para ser filmado e integrado en una trama narrativa prevista a priori¹.

Es así como la cámara cinematográfica construye una realidad fílmica a partir de elementos de otra realidad social que, en la mayoría de los casos, son objeto de rechazo. Realidad social entendida «como una función de nuestros propios conocimientos sobre ella, de tal manera que comprendemos las imágenes (del mundo) en función de nuestro concepto de realidad»². Por tanto, la realidad fílmica se convierte en una manera de representar la realidad empírica construyendo otros mundos, que pueden ser reflejos de aquél.

Si tenemos en cuenta que «la realidad es una construcción social que a su vez permite y construye a la sociedad, y que el mundo que producimos depende de la estructura en que nos encontramos en el momento de la producción»³, entenderemos que el movimiento cinematográfico conocido como Neorrealismo surge por la necesidad de mostrar la verdad, siendo ésta la principal causa de su permanencia en el espacio y en el tiempo. Es decir, que ante esos acontecimientos históricos, sociales y políticos, que se dan cita en momentos y lugares diferentes en la historia, hay cineastas que recurren a los medios de expresión que propone el realismo, construyendo una realidad, otra, que les permite mostrar aquella construcción social que construye a la sociedad. Es así como «el director de cine trabaja con la propia realidad y la convierte en la materia de otra realidad que necesita ser verosímil»⁴.

Nuestro propósito en este artículo no es otro que el interés por comprobar, a partir de algunas películas que podemos clasificar como neorealistas, cómo el cine del realismo se convierte en el medio más idóneo para expresar los intereses de algunos de los cineastas más importantes de la historia del cine, sin que ello suponga una regresión estética, sino que por el contrario, y tal como señala Bazin, representa un progreso en la expresión, una evolución conquistadora del lenguaje cinemato-

¹ José Enrique MONTERDE, «Algunas observaciones sobre el documental histórico», *Trípodos*, núm. 16, Barcelona, 2004, p. 26.

² José Enrique MONTERDE, «Texturas y trasfondos: Cuando la ficción documenta», *X Congreso de la Asociación de Historiadores del Cine (AEHC): El documental, carcoma de la ficción*, Granada, 2004, p. 32.

³ P. WATZLAWICK y P. KRIEG, (eds.) (1991): *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa, Barcelona, (1994), p. 125.

⁴ Ángel QUINTANA, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, El Acanalado, Barcelona, 2003, p. 61.

gráfico, una extensión de su estilística⁵. Es así cómo, a partir de la lectura y el análisis textual de algunos films que han supuesto una continuidad con respecto a otros que se convierte en intertextos de aquellos citados, se constituyen en representantes de una realidad social a partir de la cual se construye otra, la realidad fílmica.

2. ORÍGENES DEL NEORREALISMO

Román Gubern explica que

al señalar la originalidad del neorrealismo no conviene olvidar, sin embargo, las anteriores lecciones del realismo ruso, del documental británico y de la obra de Jean Renoir, cuyo flujo fue decisivo, así como el teatro «dialectal» y del estilo directo de la narrativa literaria norteamericana moderna. El cine italiano que nace al alba de la Liberación es una nueva etapa del gran cine realista, por eso la crítica le antepuso el prefijo neo, y no puede ser desligado de sus antecedentes históricos y estéticos⁶.

Tal y como señala Gubern, el Neorrealismo no puede ser entendido al margen de sus antecedentes históricos, porque este movimiento representa una reacción antifascista que estalla al final de la Segunda Guerra Mundial en Italia. Aun así, el movimiento comienza a gestarse unos años antes, en plena época del fascismo, cuando desde el Centro Sperimentale algunos de los jóvenes estudiantes y profesores abogan por un cine, opuesto a la censura, que sea un reflejo fiel de la realidad.

Es pues el Neorrealismo un cine comprometido con la realidad social del momento. Un cine, que tal y como anota Bazin,

no puede separarse del guión sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunde sus raíces⁷.

Por eso, su permanencia en el tiempo podemos circunscribirla a unos cuantos años. José Enrique Monterde considera que, aunque en *Ossessione* (Visconti, 1943) se produce una primera constatación de la realidad, es con *Roma ciudad abierta* (Rossellini, 1945) cuando el espectador

recibe el inequívoco mensaje de que no es posible la mera constatación de la realidad, por cruda que ésta sea, sino el compromiso con ella, a costa de cualquier sacrificio. Dicho compromiso es capaz de afectar a todos: curas, madres de familia, militantes comunistas, etc.⁸.

⁵ André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Libros de Cine, RIALP, Madrid, 2000, p. 298.

⁶ Román GUBERN, *Historia del Cine*, Ed. Lumen, Barcelona, 2001, pp. 288-289.

⁷ André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, p. 291.

⁸ José Enrique MONTERDE, «Tesis inédita», Barcelona, 1992, p. 53.

Según Ángel Quintana,

sólo fueron neorrealistas unas cuantas películas rodadas entre 1945 y 1948. El Neorrealismo nació oficialmente en la inmediata posguerra con *Roma ciudad abierta*, y empezó a declinar cuando Giulio Andreotti, subsecretario de Cinematografía, puso en marcha una ley que imponía el control gubernamental del cine italiano, mantenía la censura fascista y privilegiaba un modelo de cine industrial, cuestionando el nuevo cine social⁹.

Cuando hablamos de Neorrealismo, hemos de tener en cuenta que no fue un movimiento unitario en cuanto a lo que al estilo se refiere. Unos, como Rossellini o De Sica, ven en el documentalismo la manera de obtener más verosimilitud dentro de la propia ficción; mientras que otros, tal es el caso de Visconti o De Santis, recuperan las formas del relato con el mismo fin.

En todo caso, lo que nos interesa puntualizar es que, a pesar de la corta permanencia en el tiempo de este movimiento italiano, las influencias del mismo en la historia de la representación no han dejado de resonar con fuerza; eso sí, siempre atendiendo a unos acontecimientos inmersos en una realidad histórica adherida a la actualidad. Pero una actualidad muy particular en la que «los personajes existen con una verdad estremecedora»¹⁰, y de la que se busca analizar el rol del individuo como «animal social». Aun así, no debemos perder de vista que estas influencias no se circunscriben sólo al apartado de la imitación de la realidad, sino que van más allá. Debemos ver en ellas unas características que contribuyen igualmente a su permanencia e influencias en obras posteriores. Estamos de acuerdo con Ángel Quintana en que

el mundo se filtra en el interior de la cámara y deja sus huellas, pero la analogía no se convierte en motivo suficiente para adquirir un valor artístico, es preciso que el cineasta limpie el material hasta otorgarle un cierto grado de belleza [...] A partir del momento en que el artista ha manipulado el mundo mediante los instrumentos propios del arte cinematográfico —la tecnología de la puesta en escena y la tecnología del montaje— la mimesis deja de tener la apariencia de analogía respecto al mundo originario para transformarse en el elemento determinante de la puesta en serie¹¹.

3. LA PERMANENCIA DEL NEORREALISMO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Ya hemos explicado con anterioridad cómo el Neorrealismo nace sujeto a unas normas que van íntimamente unidas a la representación fiel de la realidad frente a unos hechos que no dejan indiferentes a aquellos que se interesan por mos-

⁹ Ángel QUINTANA, *El cine italiano (1942-1961)*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 18.

¹⁰ André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., 292.

¹¹ Ángel QUINTANA, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, op. cit., p. 61.

trar la verdad. Es por ello que este movimiento sigue estando presente en esos lugares donde, desde el punto de vista social, cultural y político, se dan circunstancias similares a las que se constituyeron en el germen del Neorrealismo italiano, de ahí su permanencia en el tiempo y en el espacio. Con la idea de constatar este hecho, nos proponemos hacer un viaje a la India acercándonos a la filmografía de Sadyajit Ray para, posteriormente, desplazarnos hasta Irak, adentrándonos allí en el universo cinematográfico de Amin Korki.

3.1. EL LEGADO NEORREALISTA DE SADYAJIT RAY

Sadyajit Ray nace en Calcuta en 1921. Proviene de una familia de artistas y literatos de India; estudia bellas artes, aunque nunca pensó dedicarse a la pintura. Siempre le interesó la música y finalmente llegaría su amor por el cine, quizás porque le parecía el medio más adecuado para presentar la realidad humana de una manera crítica y poética a la vez. Fue el precursor de la nueva conciencia social de los movimientos de organización masiva en la India. Se preocupó por temas como el empobrecimiento de las clases rurales, la liberación de la mujer, el fin de la superstición religiosa, la desaparición de «los parias» y la mitigación de la lucha Oriente-Occidente. Fiel a su cultura y a su pasado, desde su primer largometraje, Ray establece las pautas de un nuevo cine propiamente hindú.

En la base de este cine se encuentra el realismo asociado a la corriente del Neorrealismo italiano, lejos —como venía siendo habitual en estos movimientos que abogan por la representación de la verdad— del poder y de los estudios de Bombay y de Hollywood. Con su cine, la India se hace visible en el resto del mundo. Ray intenta conjugar en sus películas el contraste entre lo que se ve y se oye y la presencia del escenario, orquestando todos estos elementos con el único objetivo de crear una obra de arte singular y universal a la vez.

De la filmografía del autor, quizá sea la Trilogía de Apu la más próxima a la tendencia neorrealista italiana, de la cual el cineasta es un fiel admirador. Las películas que componen esta trilogía fueron realizadas entre 1955 y 1958, y están basadas en las novelas del bengalí Bibhutibhushan Bandopadhyay, siendo el primer título de la misma *Pather Panchali* (Canción del Camino, 1955), seguida de *Aparajito* (El invencible, 1956) y posteriormente, de *Apu Sansar* (El mundo de Apu, 1958). Argumentalmente, la Trilogía de Apu da cuenta de la vida de la infancia, la educación y la posterior madurez de un joven bengalí del s. XX.

Pero nos interesa detenernos y analizar otros aspectos de la obra de Ray que van más allá de la historia. Esos elementos que, aunque de una manera singular y particular, convierten estos títulos de Sadyajit en herederos del cine neorrealista italiano.

Para explicar algunas de estas características comunes nos centraremos en la primera de las películas que componen la trilogía del cineasta hindú: *Pather Panchali*. La poesía y la verdad se funden en este film donde la naturaleza, a veces mágica y otras hostil, pero siempre omnipresente, asiste a la pérdida de la inocencia y al encuentro con la muerte.





Foto 1.

La película propone una estructura circular en la que se desarrolla el ciclo vital, así lo veremos a continuación. Mediante un altar, ante el cual una mujer ora y eleva sus ofrendas, el espectador entra en contacto con la muerte (foto 1). Hemos de tener en cuenta que el centro de la vida religiosa en la religión hindú es la casa, y dentro de ésta, o más bien en el patio de la misma, un pequeño altar que sirve para honrar a los antepasados. Un ruido proveniente del espacio *off* llama la atención de ella; ésta dirige su mirada hacia el fuera de campo. En el siguiente plano —un contrapicado muy acentuado— la cámara la sigue en su movimiento mientras se aproxima gritando hacia el lugar de donde procede el ruido. Sus palabras son las siguientes: «¿Quién anda ahí? ¡Oye! ¡Oye! ¡Niña! ¡No vas a dejar nada de fruta en los árboles?».

Después, un corte del montaje da paso al siguiente plano, y con éste, una de las protagonistas principales del film hace su aparición: la naturaleza. La angulación del plano cambia; esta vez la mirada subjetiva de la mujer es mostrada a través de un picado que sitúa al espectador entre la espesura y la quietud de una vegetación que envuelve y protege a la pequeña ladronzuela de fruta: Durga, la hermana mayor de Apu, el protagonista del film. Es así como la figura de la niña, que apenas se adivina



Foto 2.

saliendo de cuadro por el fondo mismo de la composición, queda vinculada desde el comienzo del film a la naturaleza y la muerte; tema este último con el que, finalmente, en esa estructura cerrada de la que hablábamos con anterioridad, concluye la película.

El film insiste en ambas ideas de la siguiente forma: en los próximos planos, en los que las escalas se acortan hasta que el rostro de la niña queda atrapado entre las cañas de bambú, y el sonido del sitâr es sustituido por el canto de los pájaros, es la propia naturaleza quien protege e incluso se convierte en cómplice de Durga. Así se muestra en otro plano enunciativo en el que aparece la niña en el centro de la composición y de espaldas al espectador escondida entre la abundante vegetación, mientras mira cómo su madre se dirige a casa (foto 2).

Esa mirada enunciativa parece encarnar en la naturaleza misma que, al igual que Durga, observa cómo la joven madre se aleja por el camino, después incluso de que la niña haya salido de cuadro.

La cámara y el sonido del sitâr, de nuevo, acompañan a Durga de regreso a su hogar. La figura minúscula se pierde entre los árboles y arbustos que apenas dejan adivinar el camino que representará en la vida de Apu el tránsito de la infancia a la





Foto 3.

pubertad, el abandono de la inocencia; un camino en el que Durga jugará un papel fundamental.

A final del trayecto, cuando la pequeña está a punto de abandonar el espacio agreste, justo antes de cruzar el umbral que separa éste de su hogar, un nuevo elemento aparece en escena, la vaca. El animal sagrado tras el cual, durante un ínfimo intervalo de tiempo, el cuerpo de la niña permanece oculto. Ese animal que representa el principio de la maternidad y de la vida —la vaca entonces vinculada a la figura de la madre—; la vida que a Durga le será arrebatada con posterioridad.

La cámara, en el plano siguiente, se ubica detrás de la puerta, en el espacio intermedio entre el hogar y lo que queda fuera, el patio. Un campo vacío de personajes —puesto que Durga aún no ha atravesado la puerta— muestra en el centro de la composición un altar, de similares características a aquel con el que daba comienzo el film; un elemento que después de que la niña irrumpa en este espacio, la vinculará definitivamente a la muerte (foto 3).

Junto a la pequeña, en una secuencia posterior, la presencia de la abuela; y entre ésta y la niña, la madre. Un plano las reúne a las tres en el interior del campo: la abuela en primer término de la composición dirige su mirada hacia su nuera;



Foto 4.

Durga hace lo propio en segundo término; y desde el fondo del encuadre, la madre —que ya lleva en su seno a Apu— las mira a las dos (foto 4).

La muerte, representada por la abuela y la nieta, y la plenitud de la vida por la joven madre. De esta forma, el film plantea un tema que viene siendo recurrente en la historia de la representación desde el medioevo, las tres edades de la vida, que en autores como Klimt (foto 5) alcanza su máxima expresión.

Nos interesa detenernos en la figura de la abuela por la relación que este personaje plantea con respecto a otros presentes ya en el cine neorrealista italiano. Se podría decir que representa una transposición del protagonista de *Umberto D* (De Sica, 1952). Ambos deben soportar la dureza a la que la vida los somete debido a la vejez; la soledad, el abandono. Pero Ray no deja un resquicio a la esperanza, y además de proporcionar a Durga y Apu su primer contacto con la muerte a través de la anciana, introduce al espectador en una realidad social de las muchas inconcebibles que plantea el film. En este sentido, la figura del padre quedaría emparentada con el protagonista de *Ladrón de bicicletas* (Rossellini, 1948) en un discurso eminentemente cruel en el que el hombre, casi por un capricho irónico, queda sometido a la voluntad humana.



Foto 5.

Después de catorce minutos y veintidós segundos desde que diera comienzo la película, Apu aparece en el universo diegético, y lo hace a través de la mirada subjetiva de la abuela que regresa a casa para conocer a su nieto después del feliz alumbramiento. Llegados a este punto no podemos sino hacer un breve paréntesis para situarnos en uno de los films que, herederamente en muchos aspectos del primer largometraje de Ray, entronca con éste a partir de la figura de la abuela; nos estamos refiriendo a la película coreana *Sang Wood y su abuela* (Lee Jeong-hyang, 2002). El film reflexiona sobre el contraste entre la vida rural, representada por la abuela y lo urbano, encarnado en el nieto, quien, debido a los problemas económicos de su madre, debe permanecer en la aldea donde siempre ha vivido su abuela.

A diferencia de Ray, Jeong-hyang, aunque muestra la realidad social de una anciana prácticamente olvidada por su hija que debe sobrevivir en una naturaleza



Foto 6.

hostil pero generosa a la vez, se centra en el amor y la relación que se establece entre la protagonista y su nieto, racio, en un principio, a adaptarse y comprender el mundo en el que vive su abuela. No obstante, ambas representan la continuidad y el amor hacia sus nietos; por eso, la abuela de *Apu* llora, cuando entre los brazos de su madre, lo ve por primera vez; y pasa su tiempo catando nanas y meciendo al pequeño (foto 6), a pesar de la soledad y el maltrato al que la somete su nuera. Es por eso que, en ocasiones, la anciana tiene reacciones infantiles con respecto a sus nietos, igualándose con ellos.

Por su parte, la abuela de *Sang Wood* representa la entrega y la abnegación con respecto a su nieto, que no entiende la forma de vida de ella (foto 7). Sin embargo, la película de *J eong-hyang* no se interesa por mostrar la pérdida de la infancia en la figura del nieto, por eso, esta abuela, aunque cae enferma y vuelve a quedarse sola, se recupera y sigue viviendo después de haber establecido unos vínculos indisolubles con el niño, a pesar del regreso de éste a la ciudad.

Pero volviendo al momento de la aparición de *Apu* en el film de *Ray* hemos de continuar diciendo que realmente el despertar de éste en la película se sitúa en el momento en que *Durga* —así es mostrado en un primerísimo plano— abre el ojo





Foto 7.

de su hermano, obligando al niño a levantarse para ir al colegio. Es así como la niña se convierte en la iniciadora de su hermano hacia ese tránsito de la infancia a la pubertad.

Ambos emprenden juntos el camino, pero sólo uno de ellos podrá cruzar la barrera que representa la presencia del tren en la película. Así aparece en la secuencia en que los hermanos corren en su busca. En contraste con la poesía que se desprende de la propia naturaleza en la que los niños se encuentran inmersos, la máquina del tren irrumpe atrayendo la atención de ambos (foto 8).

Los dos se dirigen entusiasmados hacia la locomotora, que por unos instantes ocupa el encuadre atravesándolo de izquierda a derecha, interponiéndose entre la mirada de los pequeños y el espectador. A su paso, sólo queda un cielo teñido por el humo gris que introduce la modernidad en el film y la presencia del mundo urbano en contraposición con lo rural. Pero un plano posterior devuelve a Durga y Apu a su hogar por el camino de regreso a una naturaleza que, en su vertiente más hostil, precipitará la muerte de la niña.

El primer contacto de Apu con la muerte viene propiciado por el encuentro de los hermanos con el cadáver de la abuela. Pero el sentimiento de la pérdida sólo lo experimenta con la muerte de su hermana. Tras este trágico suceso, Apu se sitúa en el mismo camino que recorrió con Durga en su primer día de clase, y con la mirada perdida desvela el dolor ante la ausencia de ésta. Posteriormente, Apu se desprende del collar que Durga robó —aunque nunca lo admitiera— y por el que fue castigada por su madre. El niño lanza el objeto al agua y espera hasta que se hunde. Un nuevo plano trae consigo un punto de vista picado a través del cual, y mediante una mirada enunciativa, se muestra de nuevo el altar del patio de la casa



Foto 8.

de Apu, vinculado, una vez más, y como viene siendo habitual durante toda la película, a la figura de Durga, protagonista del plano anterior a través del collar.

Apu, junto a su familia, retomará una vez más ese camino. Un camino sin retorno. En la ciudad comenzará una nueva vida en la que la niñez quedará atrás. Pero ésta es otra historia.

3.2. LA HERENCIA NEORREALISTA EN AMIN KORKI

La película ganadora de la Alhambra de oro de Granada, en la I Edición del Festival de Cine de Granada (2007), «Cines del Sur», fue *Crossing The Dust* (A través del polvo) del cineasta kurdo Amin Korki. Ésta se sitúa temporalmente en el momento en que Irak es liberada del régimen de Saddam Husein, y narra las pocas horas en que dos soldados kurdos, cuya misión es llevar comida a unos compañeros que los esperan, por una broma del destino, encuentran perdido, en un camino polvoriento, de no se sabe qué lugar de un país estremecido por el dolor, a un niño de cinco años iraquí, llamado Saddam —a causa de la recompensa que sus padres



recibieron por llamarlo así—, que se ha perdido. De los dos soldados, el más joven decide hacerse cargo del niño y encontrar a su familia, mientras el otro reniega de aquel pequeño, perteneciente al pueblo que dejó una herida amarga en su vida.

La película, con claras reminiscencias del cine realista europeo, comienza con la decapitación de una estatua del dictador, Saddam Husein, mientras que una muchedumbre contempla la caída de la cabeza de éste que, finalmente, cae por el suelo. Inevitablemente, estas imágenes conducen al espectador hacia esa otra caída cinematográfica de la estatua del último Zar de Rusia en *Octubre* (Eisenstein, 1928). También allí cae la cabeza del poder; una gran masa de gente, dirigida por el gran cineasta ruso, liliputienses si los comparamos con el tamaño de la estatua, se suben literalmente a las barbas y los bigotes del Zar Nicolás II hasta separar la cabeza del cuerpo. El famoso montaje de atracciones de Eisenstein es utilizado en *Octubre* para describir la victoria de los bolcheviques en el mes que da título a la película, en 1917.

No obstante, las influencias del cine italiano son aún más notables. Evidentemente, la película de Koriki está emparentada en forma y contenido al Neorealismo italiano, especialmente con *Paisá* (Rossellini, 1946). Pero tampoco hemos de olvidarnos de Vittorio de Sica y su *Ladrón de bicicletas*, eso por lo que respecta a la dramática realidad social que envuelve al film; ni tampoco dejamos de señalar esos ecos de comedia «a la italiana» que hace más llevadero para el espectador el dolor que subyace en las entrañas del mismo.

El paisaje desértico, el polvo, inevitable en éste, así como el color blanco de la túnica de Saddam, el pequeño intruso, en contraposición con el negro de las burkas de las mujeres, configuran el escenario natural de un pueblo desolado, por el que, a través de los ojos del soldado más joven, se puede observar el dolor oculto de unas plañideras iraquíes que lloran a sus seres queridos ante la sorpresa del joven (foto 9); la muerte, de nuevo presente en este film —al igual que en el primer largometraje ya analizado de Sadyajit Ray—, paradójicamente, es capaz de igualarnos. Mediante los pocos y bien utilizados *flash-back* que usa el cineasta kurdo, el espectador es trasladado al mundo del horror, el de una guerra que, como todas, no sólo mutila los cuerpos, sino también los corazones de aquellos que, inevitablemente, se ven atrapados por sus garras.

No obstante, la película aboga por la bondad humana, aunque para ablandar el corazón del soldado kurdo que odia al pequeño desde el comienzo del film, deba morir aquel otro que no fue capaz de abandonar al niño. Es entonces cuando, tras recoger el cuerpo de su amigo muerto, termina haciéndose cargo de Saddam, mientras una refrescante y milagrosa lluvia —las lágrimas de Alá para los musulmanes— termina empapando el cadáver de aquél, que yace en la parte trasera del vehículo que había conducido durante la mayor parte de los setenta y dos minutos de duración del film. El film que, de manera sencilla, sin complejidades formales, llega al fondo de aquellos corazones sensibles que lo contemplan.

Así el Neorealismo encuentra su continuidad en el tiempo, precisamente porque es uno de los medios más idóneos para mostrar una realidad social en la que el individuo y sus relaciones con el entorno se convierten en lo más importante. No obstante, y tal como hemos demostrado con anterioridad, habría que puntualizar



Foto 9.

que «uno de los mayores méritos del cine neorrealista italiano sería haber recordado una vez más que no hay *'realismo'* en arte que no sea ya en su comienzo profundamente *'estético'*»¹². Por tanto, el cine heredero del Neorrealismo italiano, que sigue explotando unos medios muy peculiares para contar «la verdad», es susceptible de generar también unas características formales que tal y como señala Ángel Quintana refiriéndose a Rossellini, no utiliza la cámara

como instrumento moralmente neutral, sino completamente dependiente del acto de interpretación que precede al momento de la creación artística (en este caso fotográfica). Tampoco contempla la cámara solamente como un instrumento que permite adquirir un conocimiento ante la realidad social, sino igualmente como un instrumento falible que no sólo refleja la realidad sino también la subjetividad humana y el error¹³.

¹² André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 297.

¹³ Ángel QUINTANA, *El cine italiano (1942-1961)*, op. cit., p. 129.

Con lo cual, podríamos concluir diciendo que el **Norrealismo** plantea una realidad en la que, a pesar de que su máximo interés es contar la **verdad**, el relato no sólo tiene cabida, sino que es integrado en la propia realidad social que plantean estos films.

Fecha de recepción: septiembre-2010; Fecha de aceptación: marzo-2011.

