

Artículo de Investigación

El neorrealismo italiano en la cultura cinematográfica de los republicanos exiliados a través de *México en la Cultura*

Italian neorealism in the cinematographic culture of exiled republicans through *México en la Cultura*

Francisco José Sánchez Bernal: Universidad de Murcia, España.

franciscojose.sanchezb@um.es

Fecha de Recepción: 14/05/2024

Fecha de Aceptación: 20/10/2024

Fecha de Publicación: 28/02/2025

Cómo citar el artículo

Sánchez Bernal, F. (2025). El neorrealismo italiano en la cultura cinematográfica de los republicanos exiliados a través de *México en la Cultura* [Italian neorealism in the cinematographic culture of exiled republicans through *México en la Cultura*]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-13. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1885>

Resumen

Introducción: Analizamos el lugar prioritario del que gozó el neorrealismo italiano dentro de la crítica cinematográfica elaborada por los exiliados republicanos en México. **Metodología:** Para ello, se ha procedido al vaciado del conocido suplemento cultural *México en la Cultura*, que disfrutó de una importante participación de los refugiados españoles. Por otro lado, también hemos recurrido al análisis de monográficos sobre cine escritos por los principales profesionales de la diáspora. **Resultados:** El trabajo comparativo demuestra que la buena acogida de este movimiento dentro de la España peregrina se debe a diversos factores, destacando que daba respuesta a unas peticiones estilísticas, narrativas y sociales que se venían pidiendo desde los años cuarenta, tanto para el cine mexicano como español. **Discusión:** Se inserta la perspectiva del exilio y su particularidad dentro de trabajos precedentes que abordaban los vínculos entre las industrias mexicana e italiana. **Conclusiones:** Dentro de este ámbito cultural se entiende el neorrealismo como un motor de cambio social y evolución artística de un profundo calado humanista.

Palabras clave: exilio republicano; neorrealismo; México; crítica cinematográfica; teoría cinematográfica; refugiados políticos, cine italiano; recepción cinematográfica.

Abstract

Introduction: We analyze the priority place enjoyed by Italian neorealism within the cinematographic criticism elaborated by the republican exiles in Mexico. **Methodology:** For this purpose, we have proceeded to the analysis of the well-known cultural supplement *México en la Cultura*, which had a significant participation of Spanish refugees. On the other hand, we have also resorted to the analysis of monographs on cinema written by the main professionals of the diaspora. **Results:** The comparative work shows that the good reception of this movement within pilgrim Spain is due to several factors, highlighting that it responded to stylistic, narrative and social requests that had been requested since the forties, both for Mexican and Spanish cinema. **Discussion:** The exile perspective and its particularity are inserted into previous works that addressed the links between the Mexican and Italian industries. **Conclusions:** Within this cultural sphere, neorealism is understood as an engine of social change and artistic evolution of a profound humanistic depth.

Keywords: republican exile; neorealism; Mexico; film criticism; film theory; political refugees, Italian cinema; cinematic reception.

1. Introducción

Sin duda, nos encontramos en un momento en el que están en auge los estudios de recepción, en el que atendemos al rescate de la crítica cinematográfica como género literario e intentamos profundizar en las aportaciones de los exiliados republicanos a la estética fílmica del país de acogida. Por todo ello, parece pertinente detenerse sobre ciertos movimientos o corrientes, preferentemente en aquellos que, bien sea por la dimensión política de la diáspora o las idiosincrasias española y mexicana —pues en este último país los profesionales *transterrados* causaron un particular impacto—, acapararon toda la atención de los críticos de la época. Dentro de esto, podríamos decir que el neorrealismo se erige como el estilo por excelencia por diversos motivos: la innovación que supuso para la historia del cine en general, tener un origen latino —que lo convierte en especialmente atractivo para el público hispano-mexicano—y, ahondando en el hecho del éxodo republicano, destaca el que respondiera a unas peticiones de verismo que venían solicitándose para la industria española desde los años cuarenta (Sánchez Bernal, 2023).

Por ello, habida cuenta de la importancia de esta línea creativa dentro de la teoría y crítica cinematográfica de esta nación —dominadas, a su vez, por estos asilados políticos— hemos decidido observar cómo se relaciona con esta esfera cultural y responder a las siguientes preguntas y objetivos: ¿se utilizó la crítica de películas neorrealistas para demostrar una posición política por parte de los exiliados?; ¿por qué se instaure como el paradigma crítico por excelencia dentro de este grupo?; por otro lado, nos proponemos esclarecer en qué forma lo abordan dentro de la revista *México en la Cultura*, así como en los libros escritos por los profesionales que detallaremos en el apartado metodológico; por último, atendemos a las relaciones establecidas con el guionista Cesare Zavattini que, en sus viajes al país azteca, encontró en nuestros protagonistas una duradera amistad.

2. Metodología

Para la consecución de lo planteado más arriba utilizaremos una metodología basada en la búsqueda de archivo y el análisis. Los materiales seleccionados proceden, en su mayoría, de la Hemeroteca Nacional de México, donde se conserva la colección completa de la revista *México en la Cultura*. La importancia de este suplemento literario del periódico *Novedades* radica en el papel pionero que ejerció como motor de evolución de la crítica cinematográfica

del país. Además, aglutinó a buena parte de los exiliados más significativos dentro de esta área profesional, esto es: Álvaro Custodio, Francisco Pina y aquellos miembros de la segunda generación que vendrían a incorporar más tarde el grupo Nuevo Cine: Jomí García Ascot, Emilio García Riera y José de la Colina, además de Pio Caro Baroja, que durante su periplo mexicano estuvo en contacto con todos ellos. Por otro lado, también recurrimos a los libros publicados por los anteriormente señalados, ya sean los dedicados expresamente al estilo, como *El neorrealismo cinematográfico italiano* (Caro, 1955) o *El cine italiano* (Colina, 1962), o aquellos consistentes en una compilación de los análisis fílmicos más representativos de cada autor, en los que encontramos: *Praxinoscopio* (Pina, 1970) y *Notas sobre el cine* (Custodio, 1952), entre otros.

A partir de todos estos materiales y publicaciones procederemos a una selección temática y de autor, centrándonos en aquellas entregas relacionadas directamente con este movimiento italiano y, de forma secundaria, con las obras que siguen su estela y hayan sido realizadas por directores españoles o dentro de la industria mexicana —en más de un caso, como en las películas de Luis Buñuel, estos dos aspectos no son excluyentes—. Del mismo modo, nos ceñiremos a hemerografía firmada por ese grupo ya definido. Tras su exposición y análisis contestaremos a aquellas cuestiones recogidas en el apartado introductorio.

3. El neorrealismo italiano en México en la Cultura

No cabe duda de que una de las publicaciones más importantes dentro de la intelectualidad de los años cincuenta fue *México en la cultura*, en la que participó un amplio número de exiliados republicanos. La trascendencia de la sección cinematográfica tuvo una envergadura considerable, como refleja el propio Víctor Manuel Camposeco en su monográfico (2015). En estas páginas comenzó escribiendo sobre este arte de masas el ecijano Álvaro Custodio, que a los pocos años y con la sección ya convertida en permanente dio el relevo al oriolano Francisco Pina. La labor de este crítico ha sido reconocida ampliamente por profesionales posteriores como Ayala Blanco y otros, incluyendo a los teóricos que conformaron el Grupo Nuevo Cine. En cuanto a ellos, cuyos elogios y homenajes hacia él se proyectaron bastante en el tiempo, vemos cómo actuaron paralelamente y bajo su influencia, siempre dentro de este suplemento semanal (Pina, 2019). Aquí terminaron participando Jomí García Ascot, con su sección “El cine al día” y Emilio García Riera, con numerosos textos sobre la propia crítica, temáticas o géneros particulares, el desarrollo de la disciplina de la historia del cine, etc. De esta forma, se ejemplifica que el medio en cuestión supuso la bisagra o salto de una generación del exilio a otra, por lo menos a nivel cinematográfico. Por supuesto, la reflexión fílmica desarrollada aquí debería suponer un objeto de estudio de primer orden, como lo ha sido en lo realizado en materia literaria. Asimismo, dentro de todo esto, la producción italiana y, concretamente, el neorrealismo, han jugado un papel fundamental.

Desde el inicio de la participación transterrada en el magazine vemos un interés que era general a cualquier aspecto fílmico: las imbricaciones establecidas con la realidad. De hecho, aunque ya había pasado más de un lustro desde que el movimiento arranca su andadura, el primer artículo de Custodio, que fue quien comenzó a ejercer un flujo de trabajo intermitente, llevaba por título “Cine onírico versus cine realista” y se preguntaba, a modo general, sobre esta cuestión. En su teoría, de carácter histórico, llega a la conclusión de que el cine neorrealista es el más vigoroso de sus días y sitúa como mejores películas o films más representativos a: *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) y *El limpiabotas* (Vittorio De Sica, 1946). No obstante, augura que las grandes obras maestras terminarán siendo las que aúnen verismo y fantasía, una mezcla de la que *Milagro en Milán* (Vittorio De Sica, 1951) supone un buen ejemplo (Custodio, 1951).

Posiblemente el sevillano no había llegado a analizar esta última película, pues los primeros registros de su proyección en México datan de diciembre de 1953 (Ayala Blanco y Amador, 1985). Sin embargo, unos meses antes, con el espacio de periodismo cinematográfico ya en manos de Pina, este daba cuenta de haberla visto en una exhibición privada. En su texto el influyente autor califica a De Sica como el mejor director italiano del momento y hace un especial hincapié en Cesare Zavattini, considerado aquí un hábil psicólogo y conocedor de las pasiones y anhelos que impulsan y atormentan a la especie humana. Se trata, en este caso, de un periodo de tiempo en el que se construye una relación que se desarrollará posteriormente. La película en cuestión se estrenó coincidiendo con la llegada del guionista al país americano para la “Semana del cine italiano” (Brancaleone, 2019a) y ahí damos por supuesto que entabló relación con el exilio republicano español, como muestra la carta que recibiría en febrero del año próximo, por parte de Pío Caro Baroja, en la que se informa de que: “Como verá usted le seguimos recordando con verdadero cariño. Siempre, todas las noches en nuestro exilio, cuando nos reunimos los amigos, está usted con nosotros. El amigo Pina, hombre de valor muy superior al normal, ha escrito sobre usted un artículo precioso que hoy mismo le manda” (Rodríguez Álvarez, 2007).

Pese a los matices que se pueden aportar a la situación de refugiado encarnada por Pío, entendemos que la columna a la que se refiere es “Cesare Zavattini. Precursor del neorrealismo”, que vería la luz al día siguiente (Pina, 1954a). Asimismo, estos documentos, tanto el mensaje como la columna, todavía se conservan dentro del Archivo Cesare Zavattini (Za E 8. Materiale a stampa). Como vemos, es en estas fechas cuando se llega a una situación u opinión que terminará prologándose durante el resto de vida de la revista, es decir: un paradigma crítico en el que la temática neorrealista sobresale entre otras debido a su crítica social y, a su vez, una alta estima por la figura del guionista itálico. De igual modo, se da pie a un contacto directo con él que evolucionará con más fuerza dentro de la compañía de Manuel Barbachano, Teleproducciones. En este sentido, en su investigación Rodríguez Álvarez da buena cuenta del papel que jugaron Custodio, Pina y Caro Baroja en la defensa de esta nueva línea italiana en México, así como de qué forma se desarrollaron las relaciones del italiano con el contexto azteca (Rodríguez Álvarez, 2020).

Tras esto, y una vez pasada la “Semana del cine italiano”, que mereció la atención de Custodio, quedan bien marcados cuáles son los puntos más interesantes de la corriente en cuestión dentro de la cultura de la España peregrina, poniendo de manifiesto unos nexos de unión con su propia coyuntura política y existencial que se irán remarcando durante varios años después. Como queda claro tras la lectura de estas reseñas, el primer punto en el que se hace hincapié es en esa faceta humana, tan bien desarrollada por Zavattini. Esto, además, es el mayor punto fuerte de las películas hechas por sus compatriotas aclamadas dentro de este círculo, que vendrían a ser: *Los olvidados* (1950) y *Subida al cielo* (1950), del aragonés Luis Buñuel, inspiradas en *Limpiabotas* (1946) y *Cuatro pasos en las nubes* (1942), respectivamente, según el sevillano; así como el “único film español de algún interés, *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953)”, en donde el director José Luis García Berlanga reconocería una importante influencia zavattiana y del movimiento en el que se mueve su obra (Custodio, 1954).

Y es que, todo lo anterior, ese gusto por lo neorrealista y la esperanza de que cale dentro de la creación ibérica; podríamos decir que se debe a la consideración de todo ello como un “quijotismo cinematográfico”, término utilizado por Pina para alabar a *Roma a las 11* (Giuseppe de Santis, 1952). Aquí, se inicia una comparación entre el realismo y el Caballero de la Triste Figura que vendrá a mantenerse durante casi todo el exilio (Pina, 1954b). Como bien ha señalado Miguel Cabañas en varias publicaciones (Cabañas Bravo, 2014), la obra cervantesca ha gozado de una atención prioritaria dentro del imaginario de la diáspora artística, en tanto los creadores vieron en él un vínculo cultural eterno con su país de origen

que fue bastante comentado. Por otro lado, también lo entendieron como una suerte de personaje con el que poder identificarse. En esta misma dirección literaria seguirían las afirmaciones que hablan ahora, al abordar esta línea fílmica italiana, de unas orientaciones humanísticas cinematográficas. Como consecuencia, los *transterrados* vieron con satisfacción cómo alcanzaba otros ámbitos culturales, como los de los directores españoles ya señalados, o los del país de recepción, donde destacó el caso de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953).

La importancia del film de Alazraki fue considerable, sea en el ámbito nacional como dentro de la particularidad del exilio. En el último de los supuestos se debe, entre otros motivos, a haber sido rodado en el seno de Teleproducciones, empresa del mexicano Manuel Barbachano, donde trabajaron el gallego Carlos Velo y el escritor de la segunda generación Jomí García Ascot, que participaron en él (Gubern, 1976). *Raíces* supuso toda una innovación para la producción azteca del momento y, por otra parte, contaba con el sello de zavattiano. De hecho, fue este con el que se iniciaron las conversaciones para los proyectos que iba a realizar el guionista en terreno americano, aunque ninguno de ellos llegó a buen puerto. Lo que supuso su estreno quedó reflejado en el artículo de Pina titulado “Presencia del neorrealismo en el cine mexicano. *Raíces*”, que guarda en común varios puntos con el libro de Pío Caro. A nadie se le pasó la influencia itálica en la cinta y fueron varias las columnas homónimas que se publicaron.

En su texto, el oriolano va justificando uno a uno los motivos por los que cree que se podría calificar esta adaptación como neorrealista. Entre ellos parece tener una especial importancia el que se rechace lo espectacular y a los actores profesionales. También persiste con esa explicación del aura humanista y de denuncia social, pues *Raíces* quiere llegar a los problemas del hombre común y revelar las causas de aquello que provoca dolor al ser humano. Tampoco se desaprovecha para reiterar la posición del escritor de la Emilia-Romaña como el teórico y fundador del movimiento, asegurando que la proyección cumple con todo lo postulado por él. De hecho, asegura que vio dos de los episodios cuando visitó el país. Continuando con lo anterior, posiblemente tuviera alguna sospecha o información sobre el contrato que se estaba gestando con la empresa de Barbachano, en el que pagaban un viaje nacional de dos meses con motivo de conocer sus costumbres e idiosincrasia, obviamente, para llevarlos a la pantalla (Brancaleone, 2019b). Asimismo, se argumenta que el estilo mexicano es más peculiar, más áspero y desgarrador por las propias circunstancias de su contexto. Por ello, imaginando una posible película azteca suya, asegura que “Es seguro que Zavattini, de haber realizado en México la película que deseaba tan vivamente realizar, habría mostrado unas facetas de su arte distintas a las que le sugiere la realidad que ha reflejado hasta ahora” (Pina, 1954c).

Cerrando esa anualidad, con tres años de retraso se estrenó en el país de asilo *Humberto D.* (Vittorio De Sica, 1951), que fue considerada en *México en la Cultura* como la mejor película de la dupla formada por el director y el guionista y, por ende, de las mejores de todo el movimiento. Hasta tal punto ve una categoría artística en esta obra que llega a decir que lo creado por ellos no tiene parangón, exceptuando la filmografía de Charles Chaplin. Como siempre, y profundizando esa faceta literaria y humanista, se muestra una amplia descripción de los personajes, aludiendo al rigor psicológico de su representación, fruto de “el escritor cinematográfico más hondo y humano de nuestro tiempo” (Pina, 1954d).

No obstante, podemos decir que 1955 fue el año en el que se el neorrealismo acaparó toda la atención posible. En este sentido, el dos de enero se publica “¿Está en crisis el neorrealismo?” (Pina, 1955a), que tendría una segunda entrega a la semana siguiente, sirviendo como ejemplo de lo que esta línea estética supuso a la hora de aglutinar a la disidencia cinematográfica interior con el exilio. El título viene de una conferencia homónima

acontecida en el seno de del Circolo Romano del Cinema para abordar el problema que atañe a los realizadores italianos, que “tienen que afrontar con decisión este momento [...] mostrarse unidos y firmes para luchar provechosamente contra las discriminaciones políticas, la presión de los productores, las exigencias de la censura y otros riesgos igualmente graves de esta hora crítica”. Sin embargo, más allá de las conclusiones alcanzadas en la reunión, lo más llamativo de ella es que el alicantino haga referencia a dos medios extranjeros como *Cinema Nuovo*, magazine de izquierdas dirigida por Guido Aristarco en Italia y, sobre todo, lo comentado sobre esta samblea por Muñoz Suay –que asistió en compañía de Berlanga– en *Objetivo*, la revista española vinculada al PCE. Aunque a modo simbólico, esta línea de alusiones supone uno de los pocos ejemplos claros de permeabilidad entre los comunistas de fuera y dentro de la península, siempre bajo el paraguas de un cine con un claro compromiso social (Pina, 1955b).

Volviendo al título del artículo, lo cierto es que la publicación ratificó su preocupación con respecto al devenir del estilo, aunque esta vez a partir de escritos anónimos vinculados al cine-club progreso («Enemigos y opositores del cine neorrealista italiano I», 1955), que llegan a discrepar en algún momento de las consideraciones del principal redactor fílmico de semanario («Enemigos y opositores del cine neorrealista italiano II», 1955). De esta misma forma, se inició una reiterada petición de realismo para la industria nacional, un requerimiento que venía siendo cada vez más constante desde el estreno de *Raíces*, en artículos como “Por un cine nacional realista y mexicano” (1955).

Es por estas fechas cuando Pío Caro publica su monográfico sobre el tema (Caro, 1955), que tuvo una reconocida trascendencia en el mundo hispanohablante y mereció una reseña de Pina en su sección (1955c). No cabe duda de que él se vio envuelto en la realización de la obra, como queda constancia, no solo por las cartas enviadas por Zavattini a Pío Caro, sino también por las veces que es referenciado dentro de la misma y la conocida amistad que lo unió a su autor. Así, el primer intento del alicantino por hacer una aproximación al libro pasa a convertirse, realmente, en una columna de carácter teórico, estético y moral sobre la tendencia en general, pero con pocas alusiones a aquello que se quería reseñar. Todavía así, sacamos algunas frases importantes que vienen a reafirmar una de nuestras tesis, es decir, que uno de los motivos que llevan a una valoración preferente de este cine viene de una cierta relación con la literatura española, como cuando afirma: “Lo cierto es que el neorrealismo ve generalmente a los hombres -a todos los hombres- bajo una luz templada, muy semejante a esa luz suave que ilumina las páginas de Cervantes y de Galdós. Si hubiera que buscarle a este movimiento cinematográfico un parangón en la literatura, creo que sería acertado pensar en Dickens y en estos dos escritores españoles que acabo de mencionar.

Y conste que me estoy refiriendo no al neorrealismo de un Rosellini –que ahí sí pueden encontrarse algunos puntos de contacto con el realismo negro–, sino al de Zavattini y De Sica, que considero superior y básico para esta tendencia cinematográfica” (Pina, 1955c). Es en el número siguiente cuando llega a hacer la merecida reseña, en la que alaga especialmente dos cosas: la prosa académica, dura y sin florituras de Pío Caro; y la encomiable posición del autor frente a la crisis de la corriente y sus enemigos. Tampoco olvida los duros momentos que está pasando la corriente en este instante, e insiste en que tanto él como el Pío esperan que el neorrealismo llegue a vencer la batalla (Pina, 1955d). Igualmente, se le dedicó una reseña en la prestigiosa Revista de la Universidad de México (de la Colina, 1955). La unión y relación de este binomio con los profesionales europeos ha sido bien estudiada por Rodríguez Álvarez (C. G. Rodríguez Álvarez, 2020).

Durante el resto del ejercicio periodístico el tema siguió patente, pero con menos fuerza. Se continúan estas meditaciones a la hora de hablar de ciertas películas –no necesariamente neorrealistas– como *La romana* (Luigi Zampa, 1954), adaptación de Alberto Moravia, de la que se hace una lectura que sigue parcialmente una clave de lucha de clases (Pina, 1955e). Más tarde se comentó *Un marido para Anna Zaccheo* (Giuseppe de Santis, 1953), que según el periodista destacaba por conmovernos en un impulso de solidaridad y simpatía hacia las gentes de condición humilde, de los humillados, pues: “como en todo film neorrealista, hay en este una denuncia y una protesta: pero también un camino abierto a la esperanza” (Pina, 1955f). La última noticia de esta naturaleza publicada este año resulta ser una traducción de un artículo de *Il contemporáneo*, una entrevista en la que Zavattini habló de su viaje a México y Cuba, enviada al periódico mexicano por él mismo. Aquí se abordan contenidos tan trascendentes como las opiniones del argumentista al respecto de estos países, sobre los dos films aztecas más celebrados por él –*Raíces*, como ya se ha señalado, y *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1955)–, su charla en el Palacio de Bellas Artes y su relación con Teleproducciones (Pina, 1955g). Todos ellos, ampliamente estudiados en la obra de Brancaloneo (2019).

Pasada la mitad del decenio el neorrealismo como tal había perdido bastante fuelle y financiación, lo que también llevó a una bajada de proyecciones en las pantallas mexicanas (Vega Alfaro, 2006). Por otro lado, a pesar de que dentro de tal afirmación caben muchos matices, esta estética ya se había diluido en la cinematografía internacional y, asimismo, metamorfoseado y adquirido nuevas formas. Todavía así, en *México en la Cultura* quedaba la estela de lo que supuso su aparición a nivel artístico y una gran atracción por los principales directores que lo protagonizaron. En 1957 Giuseppe de Santis llegó a esta orilla del océano y concedió una entrevista a Francisco Pina, en la que, aunque ausente físicamente, todo sigue girando en torno a Zavattini, que fue quien puso en contacto al realizador con los periodistas *transterrados* (Rodríguez Álvarez, 2020). Entre los asuntos de la charla se vuelve a la crisis neorrealista y al temor de que este acabe, aunque para el director estos momentos de apuro son de índole económico y no artístico, por lo que la reflexión en torno a los temas cotidianos no terminará tan fácilmente (Pina, 1957a). Al cineasta italiano se le dedicó un ciclo en mayo en el Cine-club de México, donde Pío Caro Baroja quedó a cargo de la introducción a su filmografía, de la que también se hizo eco el suplemento (Caro Baroja, 1957).

En cuanto a las creaciones dentro de la cinematografía de la diáspora, el documental *Torero!* (Carlos Velo, 1956) ha sido de las notorias dentro de su contexto, como señala Miguel Anxo en su monográfico (Fernández, 2007). La cinta del gallego triunfó en festivales internacionales y, además de sentirse ahí la huella zavattiana, a la que se ha aludido en numerosas ocasiones (García Atienza, 1956), son otras tantas las características concretas que podemos señalar. A colación de esto último, y siempre en relación con esa situación del verismo como eje del paradigma crítico, la película triunfó y tuvo buena acogida por ajustarse al canon descrito y, en definitiva, ser una continuación de manufactura exiliada de un camino que había sido ampliamente celebrado en su inicio, específicamente, el iniciado por *Raíces*. Aunque ya en 1956 había aparecido en el magazine tras su estreno en el Festival de Venecia (Pina, 1956), un año después encontramos nuevamente un análisis y la entrevista a su director, que fueron recogidos por la revista.

La reflexión que ofrece aquí Francisco Pina no dista mucho de lo dicho al respecto de la producción itálica y podría resumirse con esta frase: “Contiene, a mi juicio, esta película ciertos elementos de realidad vista con una penetración y un sentido humanitario que son los que la sitúan, en parte considerable, dentro de la corriente de un cine actual, con propósitos más estimables y superiores a esos que pueden hallarse en un cine de puro entretenimiento” (Pina, 1957b). El artículo en sí da buena fe de en qué ámbitos se entendía el canon propuesto

por el exilio, sobre todo en cuanto a su relación con el mundo real. En primer lugar, la entrevista a Velo muestra que *Torero!* se entiende como una prolongación de lo que supuso la obra de Alazraki dentro del marco de Teleproducciones que, además, debe ir más allá: “Después de *Raíces* y de *Torero!* nosotros hemos contraído un compromiso internacional y tenemos que superarnos”. Por otra parte, este porvenir depende de las colaboraciones con Zavattini, a las que alude, refiriéndose especialmente a *México mío* y a lo que iba a ser el debut de García Ascot —que según estas columnas llevaría por título *Si todos tuvieran un caballo de madera*, aunque suponemos que debe tratarse de *El anillo*—.

Por último, también da cuenta de la buena aceptación de la filmografía de Bardem, que parece estar desarrollando este mismo periplo audiovisual dentro de las fronteras franquistas. Según el documentalista orensano: “*Calle Mayor* es una película amarga. Después de vivir muchos años en un ambiente distantito, todos nosotros nos hemos olvidado de la vida provinciana en España. Y cuando Bardem nos la pone de nuevo ante los ojos en la pantalla, comprobamos con honda tristeza que aquello sigue igual -o tal vez peor- al cabo de tanto tiempo. La impresión que recibí al verla en Venecia fue terrible, puedes creerme. Desearía con toda el alma para un valor tan positivo como Bardem, un clima de libertad creadora como el que tenemos en México” (Pina, 1957b).

En el verano de ese mismo año es cuando encontramos la última gran mención al estilo fílmico en *México en la Cultura*. El ejemplar cuatrocientos seis lleva a Zavattini a la portada e incluye la traducción de tres relatos publicados por el autor, así como artículos de Elena Poniatowska (1957) y Pina. Este último hace referencia a la tercera y última visita al país americano, de lo que supone el guionista para la historia del cine mundial, a las colaboraciones que pretende realizar aquí y a la caída de las producciones neorrealistas (1957c).

En los años sucesivos no vemos más que una confirmación de esa pérdida de fuerza. Así, debido a un reestreno en las salas de Ciudad de México se comenta *El oro de Nápoles* (Vittorio De Sica, 1954) llevada a cabo por la famosa dupla —aunque fuera de la corriente— y no asistimos a los apuntes a los que estábamos acostumbrados (Pina, 1959a). El último coletazo del suplemento en esta dirección tendrá que ver con Visconti y el estreno de *Senso* (1954), la primera película suya proyectada en el país, un acontecimiento que el oriolano aprovechó para abordar el impacto y la nueva vía que abrió el italiano con *Obsesión* (1943) y la crisis que está pasando en este momento la misma: “El movimiento neorrealista parece haber sido aplastado -ojalá sea solo temporalmente- por las fuerzas irresistibles del peor capitalismo” (Pina, 1959c). Más adelante, tras el estreno de *Noches blancas* (1957) la sección cinematográfica rezaba “¿Qué pasa? Otra película e Visconti y una ausencia total de público” (Pina, 1959b). Aunque en esta entrega no mencione al neorrealismo por ningún lado, a la siguiente se reproduce una traducción del crítico Jacques Doniol-Valcroze, titulado “Luchino Visconti, precursor del neorrealismo italiano” (Pina, 1959d), con la que el periódico se lamenta de que todavía no haya llegado *Obsesión*. Por último, en los años sucesivos se pierde de vista completamente esa aspiración verista, incluso cuando se habla específicamente de la producción fílmica del país europeo.

Así, valga como ejemplo el artículo “La producción italiana de 1960” (García Riera, 1961), de García Riera, en donde se aplica una metodología muy similar a la que utilizaría en su *Historia documental del cine mexicano* (1994). Esta columna no solo es la cristalización de un cambio de paradigma y metodológico, sino también de generación, siendo un símbolo claro de cómo lo que más tarde sería el Grupo Nuevo Cine —en el que participaron tanto el autor como los ya citados Jomí García Ascot y José de la Colina— venía a ofrecer una nueva forma de analizar y entender este arte de masas. Finalmente, por problemas con la línea editorial,

en 1961 todo el equipo de redacción pasó en bloque a *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, terminando así con una de las etapas más interesantes de la prensa cultural azteca. Por último, y aunque a modo anecdótico, es importante reflejar como todo lo anterior terminó trasladándose al ámbito editorial por estos exiliados republicanos, más allá del ya abordado *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Por ejemplo, en el repaso histórico de la disciplina que hace custodio en *Notas sobre el cine* (1952) integra varios de sus textos aquí citados, del mismo modo que a la hora de registrar los “momentos fundamentales del cine universal” basa la mitad de los grandes hitos fílmicos entre 1945 y 1952 en las obras de Visconti, Rossellini y De Sica.

Igualmente, en lo que se refiere al contexto mexicano, destaca en los momentos previos a la impresión las películas de *Los olvidados* y *Subida al cielo*, ya comentadas. Por su parte, poco después del fin del magazine de la Colina publicó su breve *El cine italiano* –dedicado a Francisco Pina–, un pequeño recorrido por la historia de esta industria en la que termina estableciendo lazos entre los primeros films del movimiento y los directores posteriores. Para terminar, encontramos *Praxinoscopio*, una recopilación de críticas publicadas por el propio Pina en 1970, donde podemos ver esa búsqueda de un humanismo cinematográfico en otras muchas facetas.

4. Conclusiones

En el apartado introductorio lanzábamos una serie de preguntas, siendo la primera de ellas la que cuestionaba si esta crítica se utilizó para demostrar una postura ideológica concreta. Lo cierto es que, aunque no se hizo de forma directa, queda claro que su posición política era bastante cercana a la crítica social que caracterizó a esta corriente cinematográfica, aunque no debemos olvidar que sería falso adscribirla únicamente a la izquierda. Por esto, aunque no podamos afirmar que la fijación por el cine italiano de posguerra venga derivada únicamente de su propia coyuntura, si es cierto que las raíces éticas de ambos polos entoncaban de forma evidente. Por otro lado, también debemos tener en cuenta que *México en la Cultura* fue un medio de tirada nacional donde, aunque el impacto de los refugiados fue notable, estos no se correspondían con el lector prioritario, como sí que sucedía con otras publicaciones editadas por la propia España peregrina. No obstante, ya se ha visto la atención que despertó dentro de los republicanos españoles (Chihai, 2023), sobre todo en el caso de Francisco Pina, donde un análisis de sus ensayos más notables da buena cuenta de su gusto por este recurso narrativo (Pina, 2019).

Una respuesta más larga merece el por qué el neorrealismo terminó instaurándose como uno de los paradigmas críticos por excelencia dentro de este contexto. Como veíamos, el reclamo del verismo y lo mundano como inspiración se anticipó a la realización de estas películas y fue un tema de reflexión ya desde los años cuarenta. De hecho, en el caso del exilio en concreto, ese alejamiento de lo representado fílmicamente de la sociedad española auténtica fue un modo de aludir a la falta de soberanía del Régimen, además de a su misma producción artística. Ya Álvaro Custodio vio pertinente poner el tema encima de la mesa, abriendo el paso a un Francisco Pina que vendría con más fuerza y más comprometido con este tipo de creación. El alcance que obtuvieron películas como *Roma, ciudad abierta* o *Ladrón de bicicletas* en los festivales internacionales hizo ineludible un espacio para ellas dentro del suplemento.

No obstante, también vemos cómo durante todo este tiempo no se habla únicamente de la novedad que supuso este modo de contar, sino del trasfondo humanista que se vislumbraba detrás de él. En efecto, el término “humanismo” se repite en cada análisis, estableciendo siempre lazos con la literatura, haciendo un especial hincapié en aquella propia de la España

de origen, sobre todo en *El Quijote*, utilizado como símbolo de la diáspora republicana. Este prisma por el que pasar la obra fílmica termina perviviendo más allá del neorrealismo, aplicándose a películas que quedan fuera de esta línea e, incluso, manifestando expresamente la preocupación por la crisis productiva en la que se sumergió. Por todo ello, a modo de recapitulación, podríamos decir que se impuso como un paradigma crítico en tanto fue un método para replantear la nacionalidad, gracias su hondo calado intelectual – pese a la connotación negativa que podía tener en ese momento cualquier arte de masas – y a que se correspondía de forma favorable con la demanda social republicana.

Asimismo, la forma en la que se aborda este tema dentro de *México en la Cultura* no deja de suponer otro ejemplo más de cómo asistimos a una genealogía de críticos de cine dentro de la cultura *transterrada*. Inicia la reflexión sobre el tema Álvaro Custodio –el primero en gozar de fama gracias a esta profesión– y termina por ser Francisco Pina quien hace la mayor aportación. A su vez, este termina influyendo a los más jóvenes, como José de la Colina –que le dedica su monográfico– y Pío Caro –que lo menciona en su libro en numerosas ocasiones–.

Por último, el material hemerográfico rescatado da buena cuenta de cómo todo el discurso gira alrededor de una persona, el guionista italiano Cesare Zavattini, cuya presencia en el continente americano ha sido bien estudiada por Brancaleone y Rodríguez Álvarez, así como por Chárraga Pineda y Vera Soriano (1985, 2006). Con este trabajo pretendemos insertar al exilio republicano español en como entidad cultural a la hora de comprender las relaciones entre esta importante figura y México, ahondando así en la naturaleza de las relaciones que estableció con este lado del Atlántico.

6. Referencias

Archivo Cesare Zavattini (Za E 8. Materiale a stampa).

Ayala Blanco, J. y Amador, M. L. (1985). *Cartelera cinematográfica (1950-1959)*. Universidad Nacional de Autónoma de México.

Brancaleone, D. (2019a). *Zavattini. Il neo-realismo e il nuovo cinema latino-americano* (Vol. 1). Diabasis.

Brancaleone, D. (2019b). *Zavattini. Il neo-realismo e il nuovo cinema latino-americano* (Vol. 2). Diabasis.

Cabañas Bravo, M. (2014). Don Quijote entre los artistas del exilio. *eHumanista: Cervantes*, 3, 419-449.

Camposeco, V. M. (2015). *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*. Conaculta.

Caro Baroja, P. (1957, mayo 19). Cine. De Santis en el cine-club. *México en la Cultura*, 426, 4.

Caro, P. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Editorial Alameda, S. A.

Chárraga Pineda, T. G. y Vera Soriano, E. (1985). *Cesare Zavattini en México (un documento para la historia del cine nacional)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Chihai, M. (2023). La expresión de la idea contemporánea del mundo por las nuevas bellas artes técnicas: : la teoría del cine en tres filósofos exiliados. En M. Cabañas Bravo y W.

- Rincón García (Eds.), *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (pp. 222-239). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- de la Colina, J. (1962). *El cine italiano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Custodio, Á. (1951, junio 24). Cine onírico versus cine realista. *México en la Cultura*, 125, 4-5.
- Custodio, Á. (1952). *Notas sobre el cine (Evolución. Selección de películas. Directores e intérpretes. Trofeos. Festivales. Datos económicos. Vocabulario. Crítica y bibliografía)*. Editorial Patria, S.A.
- Custodio, Á. (1954, enero 17). ¿A dónde va el cine italiano? *México en la Cultura*, 252, 4.
- de la Colina, J. (1955, mayo). Pío Caro, El neorrealismo cinematográfico italiano. *Revista de la Universidad de México*, 9, 30.
- Enemigos y opositores del cine neorrealista italiano I. (1955, enero 30). *México en la Cultura*, 306, 4-5.
- Enemigos y opositores del cine neorrealista italiano II. (1955, febrero 13). *México en la Cultura*, 308, 4 y 6.
- Fernández, M. A. (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Atienza, J. (1956, diciembre). En busca del neorrealismo integral. Carlos Velo y ¡Torero! *Cinema Universitario*, 4, 20-22.
- García Riera, E. (1961, junio 4). La producción italiana de 1960. *México en la Cultura*, 638, 7.
- García Riera, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio*. Lumen.
- Pina, F. (1954a, febrero 14). Cesare Zavattini. Precursor del neorrealismo. *México en la Cultura*, 256, 4.
- Pina, F. (1954b, marzo 7). Una magnífica muestra del neorrealismo. Roma a las once. *México en la Cultura*, 259, 4.
- Pina, F. (1954c, septiembre 26). Presencia del neorrealismo en el cine mexicano. *Raíces. México en la Cultura*, 288, 6.
- Pina, F. (1954d, noviembre 14). Umberto D. *México en la Cultura*, 95, 4.
- Pina, F. (1955a, enero 2). ¿Está en crisis el neorrealismo? *México en la Cultura*, 302, 1-2.
- Pina, F. (1955b, enero 9). ¿Está en crisis el neorrealismo? II. La hora dramática del cine italiano. *México en la Cultura*, 303, 9.
- Pina, F. (1955c, abril 17). Un libro sobre el neorrealismo. *México en la Cultura*, 317, 5.
- Pina, F. (1955d, abril 24). El falso Hollywood y el arte del pueblo. *México en la Cultura*, 318, 5-6.

- Pina, F. (1955e, octubre 16). La romana. *México en la Cultura*, 343, 4.
- Pina, F. (1955f, noviembre 6). El drama de la belleza. «Un marido para Anna Zaccheo». *México en la Cultura*, 346, 5.
- Pina, F. (1955g, noviembre 13). Zavattini. Habla de México en Roma. *México en la Cultura*, 347, 6.
- Pina, F. (1956, diciembre 16). El torero no es un chimpancé sino un hombre que vence su miedo. *México en la Cultura*, 404, 1 y 6.
- Pina, F. (1957a, enero 6). Giuseppe de Santis Habla de la crisis del cine italiano. *México en la Cultura*, 407, 1 y 8.
- Pina, F. (1957b, junio 2). Carlos Velo, realizador de *Torero*, odia las corridas de toros. *México en la Cultura*, 428, 1 y 11.
- Pina, F. (1957c, julio 23). Zavattini dice: No importa tener razón, importa expresar con sinceridad y hasta el fondo lo que pensamos. *México en la Cultura*, 436, 1 y 9.
- Pina, F. (1959a, marzo 1). *El oro de Nápoles*: El público debe exigir que no le mutilen esta notable película. *México en la Cultura*, 520, 9.
- Pina, F. (1959b, agosto 30). Por fin se estrenó en México, una película de Visconti: *Livia*. *México en la Cultura*, 546, 8.
- Pina, F. (1959c, noviembre 15). ¿Qué pasa? Otra gran película de Visconti y una ausencia total de público. *México en la Cultura*, 557, 8.
- Pina, F. (1959d, noviembre 22). Luchino Visconti. Precursor del neorrealismo. *México en la Cultura*, 558, 9.
- Pina, F. (1970). *Praxinoscopio*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pina, F. (2019). *Artículos y ensayos. Francisco Pina. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler* (M. Aznar Soler, Ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Poniatowska, E. (1957, julio 23). Zavattini mío. *México en la Cultura*, 436, 1 y 3.
- Por un cine nacional realista y mexicano. (1955, marzo 6). *México en la Cultura*, 311, 6.
- Rodríguez Álvarez, C. G. (2020). *Cesare Zavattini y Fernando Gamboa: Cine y cultura en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Álvarez, G. (Ed.). (2007). *Cartas a México. Correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988*. UNAM.
- Sánchez Bernal, F. J. (2023). El cine en las publicaciones del exilio republicano en México. En M. Cabañas Bravo y W. Rincón García (Eds.), *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (pp. 222-239). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- de la Vega Alfaro, E. (2006). El otro renacimiento: Tres décadas de cine italiano en México. *Quaderni del CSCI*, 2, 160-169.

Financiación: Este trabajo ha sido realizado en el marco del «Proyecto de Generación del Conocimiento» Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo (financiado por MICIU/AEI ref. PID2022-138643NB-I00 y por FEDER, UE), dirigido por Miguel Cabañas, así como al amparo de la ayuda para la formación del profesorado universitario FPU19/03451, concedida por el Ministerio de Universidades. Los archivos mexicanos utilizados para esta publicación han sido consultados gracias a la financiación de una de las ayudas de movilidad para estancias breves en otros centros españoles y extranjeros a beneficiarios del Subprograma de Formación del Profesorado Universitario (EST23/00625).

AUTOR:

Francisco José Sánchez Bernal
Universidad de Murcia, España.

Francisco José Sánchez Bernal es graduado en Historia del Arte (2015-2019) por la Universidad de Murcia, mismo centro en el que realiza el Máster de Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural (2020). Ha sido becario JAE-Intro en el Instituto de Historia del CSIC, centrandó sus investigaciones en torno al cine y su crítica en el contexto del exilio republicano. En la actualidad es contratado predoctoral FPU/2019 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde desarrolla su tesis doctoral, La cultura cinematográfica del exilio republicano a través de sus publicaciones, con la que pretende establecer vínculos entre esta disciplina artística y la literatura.

franciscojose.sanchezb@um.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5108-4983>

Academia.edu: <https://um-es.academia.edu/FranciscoJos%C3%A9S%C3%A1nchezBernal>