

Ana Mariscal y la aventura neorrealista

Emeterio Díez

Este año se cumple el cincuenta aniversario del estreno de la película *Segundo López, aventurero urbano*. En 1952, este filme recibe de la administración y de la industria la calificación peyorativa de película de «tercera categoría». Hoy, sin embargo, constituye uno de los títulos clásicos de nuestra historia cinematográfica y como tal aparece recogido en la *Antología crítica del cine español (1906-1995)*¹. Su prestigio reside en que introduce dos rupturas para su época: es una de las pocas películas dirigidas por mujeres, en este caso, por la actriz Ana Mariscal²; y es uno de los primeros ejemplos de cine a la manera neorrealista. Estas páginas pretenden señalar una tercera ruptura derivada de todo lo anterior y hasta ahora nunca comentada: su recepción por el espectador. *Segundo López* no es sólo una película financiada, dirigida e interpretada por la propia Ana Mariscal sino que la actriz también se ocupó personalmente del estreno, de la distribución y de su presentación en directo en numerosos cines del país, dando lugar a una de las experiencias más singulares e insólitas en la relación entre el artista y su público.

1. Un contexto de cambio y crisis

Segundo López, aventurero urbano surge como consecuencia de los cambios que se producen en España y en su industria del cine durante el bienio 1951-1952. Entonces el boicot comercial que imponen los norteamericanos para que se modifique el procedimiento de importación de películas cuestiona el sistema de ayudas al cine, produce una caída del fondo de protección y, en consecuencia, los rodajes disminuyen o, más bien, se empobrecen, pues se evita un descenso drástico de la producción nacional abordando proyectos de bajo coste, entre ellos, películas de carácter neorrealista alentadas por profesionales en paro.

¹ Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del Cine Español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 321.

² *Sobre la actividad cinematográfica de esta directora véanse los trabajos de Emilio C. García Fernández, Nancy Berthier y Laurence Karoubi en Hispanística XX, nº 14, 1996.*

En efecto, el boicot de la MPEAA cierra el periodo azul (1939-1951), un cine de expresión acartonada, comedias de teléfonos blancos y temática histórica y patriótica. Durante los años cincuenta el realismo se convierte en la tendencia formal dominante. Ya no se concibe un cine de calidad que no sea realista, ni un compromiso del cineasta si no va acompañado de una aproximación a la vida cotidiana. Se trata de una reacción tardía al impacto que produce en todo el mundo el cine italiano de posguerra. Hay que recordar que según el Código de Censura de Sevilla de 1937 estaba prohibido «todo lo relativo a lucha de clases, exaltación del pueblo oprimido, ni argumentos que se refieran a vejaciones a las clases obreras o referentes a excesos de tristezas en las clases humildes motivados por falta de medios económicos, por no hallar trabajo, por exceso de familia en obreros que no pueden sostener porque el jornal no cubra sus necesidades, casos de enfermedades, etc.»³.

Basta examinar la penetración del cine neorrealista en España, para comprobar la aplicación de dicho código: los estrenos son escasos, las películas llegan tarde y en sus manifestaciones democristianas, algunas se exhiben con cortes importantes o añadidos en «off» exculpadores y varios títulos clásicos se prohíben totalmente. La influencia neorrealista llega en buena medida de rebote (por el impacto que el cine italiano tiene en cinematografías extranjeras más accesibles) o bien llega a través de canales marginales, como son los viajes de los profesionales al extranjero y, sobre todo, las Semanas de Cine Italiano que organiza la embajada en Madrid, semanas que para Luis García Berlanga constituyen el hecho cultural más importante vivido por la generación de cineastas que él representa.

La corriente neorrealista cuenta, además, con una coyuntura política favorable. Franco cambia su gobierno para adecuarlo a la nueva situación internacional derivada del reconocimiento diplomático del régimen por parte de Estados Unidos y en dicha remodelación acceden a cargos de responsabilidad dos personas que permiten una apertura en el ámbito de la cultura y del cine, dos personas que representan un catolicismo abierto y regeneracionista. En primer lugar, el Ministro de Educación, Joaquín Ruiz Jiménez. Su programa persigue una mayor solidaridad social, una mejor distribución de la cultura y una «colaboración de todos los intelectuales de esta rica y total España, a los que decimos, sin recelo, sin cortapisas, que están llamados desde este instante, estuvieran o no con nosotros en el 18 de julio, a la tarea común de levantar España»⁴.

³ Emeterio Díez, «El código de Sevilla», Archivos de la Filmoteca, n.º 20, junio de 1995, p. 44.

⁴ Arriba 8-IX-1951, p. 7.

La segunda personalidad es José María García Escudero, nuevo Director General de Cinematografía y Teatro. García Escudero quiere acabar con una censura oficial miope, asustadiza y arbitraria. Está dispuesto a dictar un código de censura público, de modo que todos los cineastas sepan a qué atenerse. También desea conceder mayor protección estatal a las películas que se asomen a la España de 1951: un cine donde la consigna política sea sustituida por el mensaje social.

A estas dos personalidades habría que añadir una tercera, cuya entrada en la administración se produce con anterioridad. Me refiero a Jesús Suevos, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo desde comienzos de 1951. Suevos, uno de los fundadores de Falange, es un enemigo declarado del cine histórico y un gran admirador del cine italiano, si bien opina que su fondo negativo debe sustituirse por un mensaje edificante y esperanzador.

En concreto, el realismo cinematográfico se plasma en España en tres grandes corrientes⁵: la comedia social, representada por *El último caballo* (1950) o *Esa pareja feliz* (1951), donde se unen la influencia de la comedia italiana y la tradición española del sainete; el realismo crítico, representado por Bardem o Muñoz Suay, cuya línea está marcada por los militantes y simpatizantes comunistas del movimiento (De Santis, Lizzani, Visconti y Antonioni), así como las directrices del Partido Comunista de España; y, finalmente, el realismo católico, donde entran películas como *Surcos* (1951) o *Segundo López*, un cine que conecta con el neorrealismo de Zavattini, De Sica o Zampa. Lo singular de esta última tendencia es la ruptura con el nacional-catolicismo. Sus precursores son personas permeables al laicismo, a la vanguardia y a la heterodoxia. Buscan una justicia social basada en reformas políticas, pero siempre dentro de la superación de la lucha de clases. Para ellos el realismo crítico es un realismo nihilista, triste, disolvente, sin esperanza ni ejemplaridad⁶.

Sin embargo, la coyuntura política favorable al neorrealismo dura muy poco. Los tres políticos mencionados pierden enseguida su cargo como consecuencia de su actitud crítica. El primero en caer (octubre de 1951) es Jesús Suevos. Después de apenas nueve meses, le sustituye el periodista

⁵ Otro punto de vista puede verse en José Enrique Monterde, *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Tesis de la Universidad de Barcelona, 1992.

⁶ Utilizaré más a menudo el término realismo que neorrealismo para evitar la polémica sobre qué películas son en puridad de este movimiento, ya que el neorrealismo es un estilo con personalidad propia dentro del realismo cinematográfico, diferenciable, por ejemplo, del realismo poético de los años treinta. Carlo Lizzani propone que se defina como neorrealistas las películas caracterizadas por una problemática campesina: inmigración, visión de la ciudad como un mecanismo destructivo, alejamiento de la naturaleza, conversión del campesino en lumpen proletario, etc. En este sentido, *Segundo López* es, sin duda, una película neorrealista.