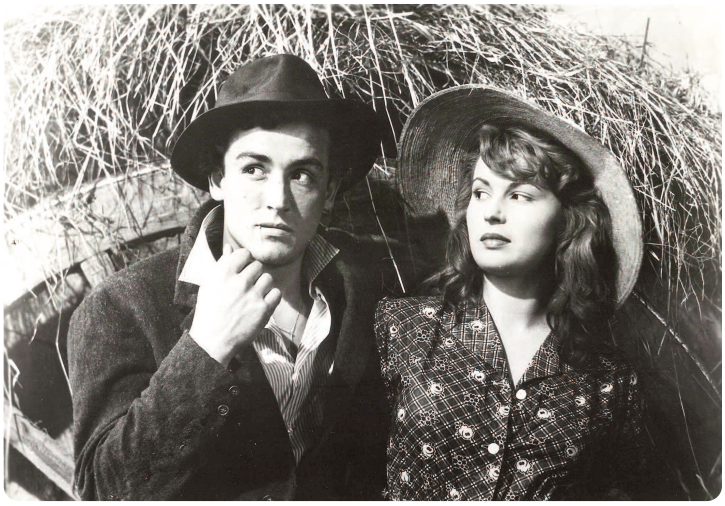
ciclo
PANTALLA 57

04 MIÉ 20:00 | 05 JUE 18:00

Arroz amargo

Giuseppe De Santis. Italia. 1949. 108 min. ByN. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *Riso amaro.*
Título español: *Arroz amargo.*
Nacionalidad: Italia. **Año de producción:** 1949.
Dirección y guión: Giuseppe De Santis.
Producción: Lux Film.
Productor: Dino De Laurentiis.
Fotografía: Otello Martelli.
Montaje: Gabriele Varriale.
Ayte. de dirección: Basilio Franchina, Gianni Puccini.
Música: Goffredo Petrassi.
Vestuario: Anna Gobbi.
Maquillaje: Amato Garbini.
Intérpretes: Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Doris Dowling, Raf Vallone, Checco Rissone, Adriana Sivieri, Lia Corelli, Maria Grazia Francia, Dedi Ristori, Anna Maestri.
Duración: 108 min. **Versión:** v.o.s.e. ByN.

SINOPSIS

Perseguida por la policía, la cómplice de un ladrón se une a un grupo de jornaleras que se dirigen a las plantaciones de arroz del valle del Po. Una vez allí, se reúne con ella su amante que proyecta apoderarse, con la ayuda de unos amigos, de la cosecha.

COMENTARIO

En una de las más populares y míticas escenas de *Arroz amargo* (*Riso amaro*, 1949), de Giueppe De Santis, el delincuente Walter –Vittorio Gassman- intenta escabullirse de la policía refugiándose entre los vagones de n tren que ha transportado un grupo de temporeras hasta el valle del Po, donde esperan trabajar en la recolección del arroz. Walter observa a un grupo de mujeres que bailan, al son de un *boogie woogie*, entre las que destaca Silvana –Silvana Mangano- quien, al ritmo de la música, exhibe su escultural silueta convirtiéndose en un auténtico objeto del deseo escópico masculino. Al poner en escena el cuerpo de Silvana Mangano, Giuseppe De Santis le confiere una naturaleza mítica. La mujer real del cine neorrealista, aferrada en la lucha por su supervivencia cotidiana, es sustituida por la mujer ideal, construida a partir de pulsiones del deseo masculino. Sin embargo, la mujer ideal que construye De Santis no entronca con el concepto de diva o *maggioratta* de la vieja tradición del cine italiano, donde las formas escultóricas exaltaban una belleza hierática, casi marmórea. Silvana Mangano es una mujer carnal y su carnalidad provoca una ruptura definitiva con las formas de idealización femenina de carácter lírico. La joven actriz simboliza el surgimiento de un nuevo imaginario popular, marcado por la influencia que el concepto de *star* americana ha provocado en los *mass media*. La nueva estrella se instaura en el paisaje del neorrealismo social y lo transforma, abriendo las puertas a la constitución de un nuevo modelo de *star system* italiano. Con Arroz amargo, De Santis introduce el erotismo en el cine de adscripción neorrealista, provocando una importante brecha en su interior y derivándolo hacia las fórmulas propias de un nuevo imaginario popular.

Giuseppe De Satis, siguiendo una trayectoria que se había perfilado en *Caccia ragica* (1947), sitúa el modelo neorrealista en una curiosa encrucijada respecto a las tradiciones populares de inspiración hollywoodiense. El marco exterior sufre grandes transformaciones al verse obligado a convivir con un nuevo universo fílmico integrado por una serie de figuras provenientes de la mitología que ha forjado la nueva sociedad de masas que ha empezad a prefigurar en la Italia de la posguerra. Ya no se trata e recubrir las formas narrativas y estructurales clásicas del cine americano con algunos elementos provenientes de la estética del rechazo que había inspirado el neorrealismo, sino de aceptar las formas de la mitología popular como parte sustancial de un imaginario que ha transformado la propia realidad social italiana. Cuando realiza *Arroz amargo*, D Santis se encuentra alejado de los debates del grupo Cinema sobre el proceso de recuperación de las formas de expresión de la novela decimonónica y está empeñado en diseñar un nuevo concepto de cine "popular". En un lúcido texto, Andre Martini y Marco Melani sintetizaron perfectamente el marco cultural de la ruptura: "El filme exhibe la contradicción que, en general, todo el neorrealismo padece pasivamente: la contradicción entre el acelerado desarrollo de la industria cultural y el conservadurismo de la cultura tradicional –oral y a la vez gutenberguiana- de un país campesino. La teoría neorrealista todavía está ligada a las concepciones tolstoianas del arte –el proyecto mesiánico de identidad entre obra y pueblo, de comprensibilidad universal- y a los modelos narra-

www.filmotecadeandalucia.es
informacion.filmoteca.ccul@juntadeandalucia.es
Medina y Corella, 5. 14003 Córdoba
Tel. 957 103 627. Fax. 957 740 016

tivos de la estética verista –la recuperación de los viejos modos formativos y de su ideología precapitalista-, cuando ya la cultura europea ha producido a Duchamp y Eisenstein y cuando Hollywood ya ha difundido masivamente todos los temas y las estructuras de la novela naturalista y ha inventado desde hace tiempo la novela de consumo, con todos sus subgéneros "realistas", la *gangster story*, el *western* y la ciencia ficción" (Martini y Melani, 1983). El proyecto de De Santis consiste en revisar y sintetizar una idea de realidad que ha llegado a ser demasiado compleja para las viejas tradiciones de las culturas populares, con el fin de comunicar mediante el cine una nueva mitología popular que pueda llegar a ser socialista.

Si observamos los componentes que integran *Arroz amargo* veremos que en la película se refleja perfectamente la irrupción de la cultura de masas e el neorrealismo social. La explotación agraria durante la temporada de recolección del arroz y las luchas interclasista entre las temporeras contratadas y las temporeras clandestinas constituye el marco externo de la acción. La estética documental, que ha sufrido una ligera transformación debido a la influencia del lirismo poético de inspiración soviética –esta vez más cercano a Alexander Dovjenko que a Vsevolod Pudovkin-, continúa marcando los supuestos elementos representacionales del carácter neorrealista. Todos los ingredientes característicos del sine social están perfectamente representados y la crítica de inspiración marxista recibió la película como una obra claramente comprometida. Raymond Borde y André Bouissy, autores de uno de los más representativos ensayos de inspiración marxista en defensa de la implicación social del neorrealismo a partir del contenido de sus obras, escribieron con un tono exagerado: "*Arroz amargo* es, en su mayor parte, un reportaje social. Si nos fijamos exclusivamente en sus escenas de trabajo y de lucha, veremos que posee la virulencia propia de un documental de extrema izquierda" (Borde y Bouissy, 1960).

Todas las estructuras propias de la implicación neorrealista se encuentran transformadas por una estructura cercana al cine americano de género, especialmente el melodrama. La arquitectura de la película os muestra un curioso intercambio de parejas entre unos personajes que funcionan como representación arquetípica del mal –Vittorio Gassman y Doris Dowling- y otros que s erigen en símbolo de la inocencia trabajadora –Raf Vallone y Silvana Mangano-. El intercambio repercute negativamente en el personaje de Silvana, que irá corrompiéndose, pasando de ser una sensual *mondina* inocente a una aspirante a *femme fatale*. Mientras tanto, la mujer perversa, que inicialmente es presentada como novia del bandido, acaba regenerándose y lanzándose a los brazos del obrero que ha sabido perseverar en su inocencia. Al describir el mundo obrero, a De Santis no le interesa retratar los hechos cotidianos: prefiere buscar la excepcionalidad y forzarla para conseguir unos resultados dramáticos.

Arroz amargo acaba inscribiendo el neorrealismo en la mitología del cine-espectáculo, prolongando y modernizando las estructuras de las películas neorrealistas del periodo anterior que utilizaban formas narrativas provenientes de los géneros hollywoodienses tradicionales. *Arroz amargo* propone la creación de un espectador que cree en los mecanismos ilusorios de la ficción, que proyecta los mitos cinematográficos en la realidad y que sigue reclamando, como en los años anteriores, una serie de apoyos narrativos provenientes de los géneros tradicionales. Dicho espectador no posee el mismo imaginario que el espectador de los años treinta, ya que, por una parte, la cultura de masas ha cambiado sus hábitos y, por otra, el neorrealismo ha creado otro singular imaginario en el interior del cine italiano y, por extensión, en el cine mundial. Las ficciones se inscriben en un paisaje social e histórico perfectamente delimitado. En vez de convertirse en hipótesis de un nuevo modelo de cine capaz de romper con el clasicismo, el neorrealismo diseñará, a finales de los cuarenta, las coordenadas icónicas de un nuevo imaginario que acabará transformando los viejos y encorsetados estereotipos del cine popular en otros nuevos, más contemporáneos, tangibles y definible. A pesar de que en los años cincuenta, el modelo neorrealista es sometido a un debate intelectual y político que le conducirá hacia un periodo de crisis, serán los cánones icónicos heredados del neorrealismo los que impondrán las principales coordenadas estéticas del cine industrial que se realizará durante la década.

Por Ángel Quinana en "El cine italiano. 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad", Paidós, 1997.