

XIII JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

SAN FERNANDO DEL VALLE DE CATAMARCA

10,11,12 Y 13 DE AGOSTO DE 2011.

Mesa 71: Historia, medios y sociedad. Argentina desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.

Coordinadoras:

Laura Juárez (UNLP- CONICET)

Ana Lía Rey (UBA)

Ponente: Ceferino C. Bavasso.

Título de la ponencia: “La influencia del cine neorrealista italiano en la generación argentina y latinoamericana de 1960”.

Pertenencia Institucional: UNSAM / IDAES- UNIBO- IES “Dra. A. M. De Justo”- ISP “Joaquín V. González”- A.A.H.E.- ALAS.

D.N.I. : 20.636.039.

Correos electrónicos:     [ccbavasso@gmail.com](mailto:ccbavasso@gmail.com) – [ceferino\\_bavasso@yahoo.com.ar](mailto:ceferino_bavasso@yahoo.com.ar)

AUTORIZO EXPRESAMENTE A DAR CURSO A SU PUBLICACIÓN.

Abstract:

Cuando al director italiano Roberto Rossellini se le pidió que definiese el neorrealismo contestó:

“Para mí es sobre todo una posición moral desde la que contemplar el mundo. Luego se convirtió en una posición estética, pero al principio era sólo moral”.

En Italia se desarrolla un movimiento cinematográfico, quizás el de mayor importancia, cuya influencia posterior en la cinematografía mundial va a ser relevante y decisiva y en especial tendrá una recepción fundamental en los cineastas argentinos de la generación del 60 que tomarán posiciones similares aunque más abiertamente políticas algunos y mas ascéticas otros.

El neorrealismo se aleja de lo complejo, y sus fuentes se encuentran en la temática social del momento, a la que no se debe incorporar una estética barroca que la desfigure desde el punto de vista creativo. Por ello, el neorrealismo será sencillez artística que no deja de acercarse a problemas históricos, poéticos, críticos, con la fuerza del sentimiento y el espejo de una realidad social circundante.

Es por ello que una vez denunciada la falsa retórica del fascismo, los cineastas italianos se lanzaron a la búsqueda de la verdad y la encontraron en los jirones de la vida cotidiana.

## I

Para comprender tanto la posición moral como la estética en que se basó el neorrealismo, así como las fuerzas que contribuyeron a destruirlo, debemos empezar estudiando el contexto económico, político y social en el que nació.

Hubo, por supuesto, precursores de un nuevo realismo antes de la aparición de “Roma, ciudad abierta” (1945). Pero puede decirse que el neorrealismo propiamente irrumpió en el cine internacional con el estreno de dicha película en los años inmediatamente siguientes a la Guerra. “Roma, ciudad abierta” fue el producto directo de la Guerra de Liberación que tuvo lugar en Italia en 1945.

Durante 1943 y 1944, Italia había estado desgarrada y dividida. El gobierno de Mussolini había caído, y el nuevo gobierno de Badoglio se había rendido a los aliados en el Sur, mientras que los alemanes habían ocupado el norte; los antifascistas italianos de los más diversos credos políticos y religiosos se habían lanzado a la lucha para liberar su país y se habían visto unidos por el combate común contra el fascismo.

Para los cineastas y otros artistas del período estaba claro que, si las mentiras y la retórica vacía del régimen de Mussolini habían conducido a Italia a la destrucción y a la catástrofe, la confrontación con la realidad, el encuentro con la “verdad”, serviría para salvarla. En términos cinematográficos, eso significaba el rechazo de todo lo que se había hecho antes, pues, aunque bajo el régimen fascista se habían hecho muy pocas películas abiertamente propagandísticas, el cine producido en Italia durante los años de la guerra apenas había tenido que ver con la realidad del país.

El control gubernamental de la industria cinematográfica implantado por Mussolini produjo algunos beneficios a largo plazo. Se habían construido los gigantescos estudios de Cinecittá y la Escuela de Cine Italiana, el Centro Sperimentale Di Cinematografía, había formado ya numerosos cineastas de talento.

Inspirados por la guerra de liberación, los cineastas italianos rechazaron el viejo cine y sus convenciones. Creían que mostrando las cosas “tal como eran” estaban contribuyendo a la construcción de una nueva Italia. De esta manera se fusionaron los principios morales y estéticos del neorrealismo. La forma de contar y el estilo del nuevo cine fueron considerados tan importantes como su temática.

La teoría del neorrealismo nació en parte de una serie de supuestos básicos acerca de la naturaleza del cine y de su función en la sociedad, y en parte de las primeras películas del movimiento. La teoría y la práctica rara vez coincidían en un mismo título y hubo muchas películas sólo

aparentemente neorrealistas. Algunos críticos italianos denostaron el empleo de amaneradas fórmulas neorrealistas para disfrazar empeños puramente comerciales (normalmente melodramas de temática sexual), y el hecho de que se aplicase un tratamiento neorrealista a temas que exigían ser abordados de manera distinta. Cesare Zavattini, el guionista de las mejores películas de V. De Sica, y que dirigió él mismo cine durante la década de 1950, fue quien formuló la teoría del neorrealismo: la tarea del cine no era ya la de limitarse a entretener en el sentido que se daba habitualmente a la palabra, sino la de enfrentar al público con su propia realidad, analizar dicha realidad y unir al público enfrentándolo a ella. Lo más descorazonador para los cineastas neorrealistas debió ser la no consecución de este objetivo básico, y ello debido simplemente a que el público italiano se mantuvo indiferente u hostil a sus películas, prefiriendo las de puro divertimento y evasión. La gente no tenía el menor deseo de encontrarse en las pantallas con la deprimente realidad de sus vidas cotidianas. Si el cine debía representar las cosas “tal como son”, quería decir que la ficción, sobre todo la derivada de las novelas y las obras de teatro, tenía quererse reemplazada por esquemas narrativos más abiertos y flexibles, basados en experiencias familiares para los propios cineastas o encontrados quizá en los titulares de los periódicos.

Aunque la mayoría de los problemas planteados en los films neorrealistas eran susceptibles de ser solucionados políticamente, los neorrealistas no presentaron nunca un programa político. Después de todo, sus preferencias políticas eran de lo más variado: un buen número de guionistas y directores eran marxistas, pero había también muchos demócrata-cristianos o de otras tendencias políticas.

Los teóricos, insistían en que existía una afinidad natural entre el cine y la “realidad”, a pesar de que la cámara captará lo que se le ponga frente al objetivo y de que, dependiendo de habilidad del director, la película montada creará para el espectador una nueva “realidad”: la que está viendo. Pero la cuestión no fue nunca así de sencilla y Zavattini dejó frecuentemente claro que para él seguía siendo ambigua y compleja, que el realismo cinematográfico era simplemente una convención, y que el método neorrealista era sólo una de las numerosas formas de abordar el fenómeno del cine.

El público se acostumbró a las nuevas convenciones cinematográficas, incluso a las inicialmente tan escandalosas como los rodajes al aire libre en calles y con actores no profesionales. En “Roma, ciudad abierta” se utilizaron exteriores naturales para prácticamente toda la película, pero la habitación del sacerdote, el cuartel de la Gestapo y un departamento eran decorados contruados en estudio, y quebrantaban por tanto las reglas de la “autenticidad”. De forma parecida, el principio teórico de que los papeles debían ser interpretados por personas “de carne y hueso” (que constituía en parte una reacción exagerada a la artificiosidad de las estrellas del cine) llegó a convertirse también en una convención.

La única película neorrealista que se ajustó estrictamente a la teoría haciendo que todos los personajes fuesen interpretados por no profesionales fue “La Terra Trema” (Visconti, 1948). Sin embargo, Visconti hizo ensayar una y otra vez a los pescadores y resultaron eficaces no tanto por tratarse de pescadores de profesión sino por haber sido transformados en buenos actores.

Aunque las películas neorrealistas rara vez carecían de crítica social, muy pocas veces se basaban estrictamente en ella. En “Ladrón de bicicletas” (1948) de V. De Sica, la cámara hace panorámica sobre una larga fila de sábanas empujadas mientras que el protagonista intenta encontrar las de su mujer. A lo largo de toda la película somos conscientes de que hay miles de personas como él, desesperadas por la falta de trabajo. Sin embargo, no se analiza nunca el problema del desempleo. En lugar de ello, la historia da un inesperado giro dramático cuando el protagonista roba una bicicleta, convirtiéndose así en un delincuente. Se ve luego humillado y finalmente “redimido”. Al final nos sentimos fuertemente conmovidos por el calvario de su protagonista, pero seguimos sin comprender en lo más mínimo cuál es la realidad social.

“La Terra Trema”, de Visconti, se aproxima más a la película neorrealista perfecta: consigue hacer comprender claramente cómo se explota a los pescadores y cómo la “realidad social” en la que viven oprime a la mayoría de la población. Paradójicamente, mientras que la teoría del neorrealismo se veía llevada a la práctica por Visconti, éste violaba una de las reglas de oro, pues la película se basaba en una novela, “I Malavoglia”, del escritor decimonónico Giovanni Verga, al que los críticos e historiadores de cine consideraban como uno de los posibles inspiradores del neorrealismo italiano.

La mayoría de los razonamientos y polémicas relacionados con el neorrealismo se habían dado ya en el siglo XIX. En él, el movimiento literario de los novelistas de *verismo* se ocupó fundamentalmente de las clases bajas y de sus problemas, uno de los fines declarados de los escritores veristas era el de educar socialmente a sus lectores. Sin embargo, sus obras rara vez llegaban a los sectores sociales teóricamente destinatarias y beneficiarias de las mismas.

Al igual que los directores neorrealistas, la mayoría de los novelistas veristas intentaban aumentar su popularidad contando historias que satisficieran la “imaginación popular”, revestidas de un manto de realismo. Pero un pequeño grupo de cineastas italianos se mantuvo fiel a los principios del neorrealismo: entre ellos se destaca Giuseppe De Santis, que realizó “Caza trágica” (1947), la historia de un robo en una explotación agrícola colectiva, y “Roma, hora once”(1952), una interesante obra basada en un hecho real, el hundimiento de una escalera bajo el peso de las 200 jóvenes que se habían presentado para solicitar el mismo trabajo.

Si buscamos atentamente los orígenes del neorrealismo italiano podremos encontrarlos incluso en algunos de los primeros títulos producidos por la cinematografía italiana; las mismas

superproducciones que dieron al cine italiano fama internacional contienen con frecuencia una veta vívidamente realista.

El cine americano puede considerarse también como un antecedente del neorrealismo; resulta por ejemplo evidente que todos los que trabajaban en el cine italiano durante la década de los años 40 estaban familiarizados con los clásicos del “realismo” tales como “La multitud” (1928) de King Vidor, y “Avaricia” (1929) de Stroheim. También debió influirles el llamado “Realismo Poético” de Jean Renoir y de los directores franceses de los años 30. Visconti había trabajado como ayudante de dirección de Renoir en “Toni” (1934), y su atento estudio de las películas de Renoir encuentra eco en películas tales como “Osessione” (1942) y “La Terra Trema”.

La guerra de Liberación unió temporalmente a los italianos de los más diversos credos políticos y sirvió para inspirar a los neorrealistas, pero la “luna de miel” duró poco tiempo.

Aunque la crítica social del cine neorrealista era más bien suave y no tenía muchos elementos ideológicos, los films abordaban problemáticas que seguían sin resolverse en el plano artístico. En el clima inmediato de la postguerra, el término “antifascista” había llegado a considerarse equivalente a “comunista”, y al Gobierno no le agradaba en absoluto la imagen que estaban dando del país los cineastas que adherían al neorrealismo. Por su lado, la Iglesia Católica afirmaba que el cine italiano era fuertemente anticlerical e incluso blasfemo.

Algunas películas neorrealistas tuvieron bastante éxito de taquilla, pero en su mayor parte dependían de las ventas al exterior para recuperar los costos, a pesar de tratarse de producciones de bajo presupuesto.

La inmensa popularidad de los films americanos contribuyó también a destruir la posible base financiera que el mercado interior podía ofrecer para las producciones italianas, neorrealistas o de cualquier otro tipo. De esta manera, cada vez más, los productores se fueron volviendo asimismo hostiles al estilo neorrealista.

## *II*

Las peculiaridades y características de la Argentina, país culturalmente en esos años (décadas de 1950 y 1960) más cercano a Europa que el resto de América Latina, se reflejaron en su cine, temáticamente imitando el cine extranjero –italiano, americano y francés principalmente- de moda. Económicamente la situación es análoga a la atravesada por Brasil en ese mismo tiempo. La producción está, en su mayor parte, en manos de una sola y poderosa empresa, Argentina Sono Film, apoyada oficialmente. La situación descrita, unida al afán de modernizarse estética y técnicamente (actitud común en los demás países latinoamericanos), lleva a una producción dominada por el cine comercial, lo que supone, al igual que en el caso brasileño, que el auténtico cine

nacional quede reducido a obras y autores aislados, existiendo grandes dificultades para los productores independientes.

Casi toda la década de los 50 es una permanente crisis, que estalla en 1958 con el hundimiento del entonces cine oficial, cuyos directores emigran hacia España (Amadori, Klimovsky, Demicheli, Saslavsky, entre los más representativos) donde continuaron realizando su cine.

Con la crisis se hizo necesaria la aparición de nuevas leyes de protección cinematográfica, lo que dio oportunidad a los independientes para llevar a cabo sus proyectos.

La caída de Perón hizo posible este hecho que luego tendría sus consecuencias.

Aparece entonces una serie de importantes realizadores, desde Hugo del Carril a Leopoldo Torre Ríos que van haciendo conocer por Europa un cine que a su vez es premiado en varios festivales e incluso se conforman exhibiciones fuera de concurso para conocer a estos artistas y especialmente sus obras.

Pero sin lugar a dudas, la bisagra generacional, será Leopoldo Torre Nilson, quien desde su primera película "Días de odio" (1954), en colaboración con su padre, atrae la atención de la crítica nacional y extranjera; expectación que no queda defraudada tras los éxitos de "Para vestir santos" (1955), "Graciela" (1956) y en especial "La casa del ángel" y "La caída". Torre Nilson se caracterizó ya por su compromiso contra el fascismo y el caciquismo argentino. En su obra hay que destacar la figura de su esposa, la novelista Beatriz Guido, autora de la mayor parte de sus guiones. En la década siguiente (y desde su posición social) alcanzará el éxito pero a su vez profundiza sus líneas ideológicas hasta mediados de la década de 1960.

La década de 1950 se cierra con la aparición de nuevos realizadores que aportan una corriente renovadora a favor de la aparición de temas auténticamente argentinos, a pesar de tratarse de películas afectadas de pobreza de medios técnicos.

En 1959 la crítica destaca, con agradable sorpresa, "El negoción" de Simón Feldman, realizada en 16mm con unos medios muy escasos. Este film es principalmente una dura crítica y caricatura de las dictaduras latinoamericanas.

Junto a Feldman entra en los años 60 un interesante grupo de directores, algunos procedentes del documental o de la publicidad televisiva: David José Kohon ("Prisioneros de la noche", "Tres veces Ana"), René Mujica ("El centroforward murió al amanecer"), Lautaro Murúa ("Shunko"-con fuerte indicios neorrealistas-, "Alias Gardelito"), Manuel Antín ("La cifra impar"), Feldman ("Los de la mesa diez").

Un caso de especial interés es el de Leonardo Favio, sin dudas el artista más excepcional que ha tenido el cine argentino, desligado en su primera época (desde 1965 hasta 1968, su etapa blanco y negro) de todo contexto político y afianzado en los maestros del cine francés y en los neorrealistas italianos dará a conocer una obra personal y diferente a la de los demás cineastas de su generación.

En América Latina se va gestando desde fines de los años 50 y en los 60 un tipo de cine diferente. Como parte integrante de una oleada nacionalista y revolucionaria que barría el continente, este “nuevo cine” pretendía expresar una visión del mundo verdaderamente latinoamericana, afirmando el propio pasado cultural del continente y facilitando una herramienta ideológica que contribuyera directamente a la lucha por una liberación social y política.

Sus argumentos se inspiraban en aquella parte de la población marginada y degradada, mientras que sus modos narrativos tomaban de la tradición formal cinematográfica sólo aquello que le era de cierta utilidad, a la vez que no se cejaba en la búsqueda de nuevas fuentes de sugerencia, dentro de los arquetipos culturales del propio continente. Además, las relaciones con el público – pretendidamente formando por las mismas mayorías marginadas sobre las que se narraban sucesos e historias- intentaban jugar una función básicamente didáctica e interactiva, rompiendo con la pasiva receptividad a la cual invitaba el cine “industrial”.

En Bolivia, hacia la mitad de los años 60, comienza a desarrollarse una constante voluntad por relacionar el cine con una de las culturas más antiguas de Latinoamérica. En una serie de seis películas, entre las que se incluyen “La sangre del cóndor” (1969) y “El coraje del pueblo” (1972), el director Jorge Sanjinés y la compañía productora Grupo Ukamau empiezan a hacer cada vez menos concesiones a las estructuras formales ortodoxas, mientras intentan construir un lenguaje cinematográfico basado en los patrones y fundamentos de las culturas Quechua y Aymara.

A finales de los años 60 y principios de los 70, el nuevo movimiento de cine chileno comienza a manifestarse con el estreno de cuatro películas realizadas en el año 1969; el retrato hecho por Raúl Ruiz de la pequeña y mezquina burguesía urbana, “Tres tristes tigres” (1969); la película de Miguel Littín sobre la captura, juicio y ejecución de un famoso asesino, “El Chacal de Nahueltoro” (1970); “Valparaíso, mi amor” (1970), de Aldo Francia, en torno a la familia de un obrero pobre, encarcelado por robar carne, y “Los Testigos”, de Charles Elsesser, sobre un asesinato en un barrio pobre de la capital.

Entre 1970 y 1973 esta clase de cine florecía bajo el gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende.

Durante el golpe militar de septiembre de 1973, documentalistas como Patricio Guzmán –cuyo film “La batalla de Chile” (1975-1979) tuvo que ser montado en el exilio- se sumergieron en los acontecimientos diarios para así captar la historia en el momento mismo en que ésta tiene lugar. De este modo, a través de las películas se devolvía al hombre de la calle los sucesos en los que había participado, para su reflexión, discusión y más profunda comprensión.

En este sentido, directores como Miguel Littín forzaban las posibilidades narrativas de las cintas comerciales para lograr un resultado similar. En su film, “La tierra prometida” (1973), también montada en el exilio, acontecimientos del pasado son reconstruidos por medio del lenguaje y los mitos de la memoria popular, para así salvarlos de la interpretación “oficial” y devolverlos al pueblo de cuya historia vivencial forman parte.

En la Argentina, por circunstancia que difieren en parte, se conforman diferentes grupos políticos que a su vez llevan adelante actividades dentro del campo político e incluso luego lo harán en la clandestinidad, pero no es el tema que aquí abordaremos.

“La hora de los Hornos” (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, es una película que presenta a una forma de hacer cine distinta, ya sea desde su producción, montaje, ideología directa, e incluso su exhibición en lugares no adaptados al ámbito cinematográfico.

Realizada clandestinamente durante el gobierno de facto del general Onganía, la película comprende una serie de “filmes/ensayos” que exploran aspectos de la historia y sociedad de la Argentina, incluyendo al peronismo.

Fuertemente influido por el escritor argelino Franz Fanon, la película proclama la violencia revolucionaria como la única opción política viable para la liberación y como necesidad de catarsis cultural.

Es digno de mencionar que en todos los países latinoamericanos, los gobiernos militares en ellos imperantes coartaron el desarrollo de ese nuevo cine hacia la mitad de los años 70, matando o encarcelando a sus practicantes, o bien enviando de manera forzada a éstos al exilio.



