

La influencia neorrealista en los *nuevos cines latinoamericanos*: los límites suplantados

Emilie Poirier

RESUMEN

Entre mediados de los cincuenta y fines de los sesenta, emergen los *Nuevos Cines latinoamericanos*. Se admite comúnmente que varias de esas realizaciones se fundamentan en una fuerte influencia neorrealista italiana. Sin embargo, y apartando el caso del cine cubano posrevolucionario, el estudio comparado de esta supuesta intertextualidad deja aparecer desemejanzas relevantes y una constatación mayor: el realismo social adquiere con esos *Nuevos Cines latinoamericanos* una dimensión nunca antes alcanzada por las realizaciones del *Neorrealismo italiano*. El palimpsesto se vuelve opaco al pasar por la criba del proceso transcultural. El corpus escogido para este estudio no cabe dentro de las delimitaciones geográficas usuales, sino que selecciona algunas realizaciones dispersas que presentan componentes estéticos y narrativos análogos.

PALABRAS CLAVE: Neorrealismo italiano, Nuevos Cines latinoamericanos, Realismo social, Intertextualidad, Transculturación.

ABSTRACT

Between the mid-fifties and the late sixties we saw the emergence of the New Latin American Cinema. It is generally accepted that many of the leading productions in this film movement were heavily influenced by Italian Neo-Realism. However, if we leave to one side the case of post-revolutionary Cuban cinema, a comparative study of these rumored close links shows us that there are in fact significant differences and we can conclude that in the New Latin American Cinema, social realism took on a dimension never achieved in the productions from the Italian Neo-Realist movement. The palimpsest becomes opaque after a close examination of the transcultural process. The corpus chosen here as the basis of the study avoids the traditional geographical boundaries and looks at a limited number of productions with aesthetic components and analogue narratives.

KEYWORDS: Italian Neo-Realism, The New Latin American Cinema, Social Realism, Intertextuality, Transculturation.

Introducción

Los sesenta vieron culminar en varios países de América Latina lo que fue denominado como los *nuevos cines latinoamericanos*. Ningún modelo establecido prevalecía en aquel entonces pero todos se encontraban estimulados por una voluntad común: organizar una producción nacional en reacción a la importación masiva de producciones hollywoodenses. La emergencia de estas cinematografías nacionales, principalmente en Brasil, Argentina, Chile y Cuba, entre mediados de los cincuenta y fines de los sesenta, se fundamenta sin embargo en varias corrientes cinematográficas extranjeras y, en primer lugar, en el neorrealismo italiano. Por ende, es relevante determinar el marco de esta influencia, delimitar la dimensión intertextual entre los dos corpus y analizar la reescritura que se hizo, poniendo una atención particular en las categorías de componentes abandonados o, al contrario, exacerbados. Este reciclaje saca a la vista, dentro de esta filiación, unos intersticios sumamente instructivos en cuanto a la dimensión idiosincrásica de esas producciones.

La escuela italiana

La filiación se fundamenta ante todo en componentes biográficos. El cine-club, así como en otros numerosos movimientos cinematográficos, es un primer dato esencial en cuanto al aprendizaje y al posicionamiento de los futuros cineastas. Aquellos jóvenes cinéfilos asisten a las proyecciones de estos cines, al margen de las salas de distribución de producciones de *entertainment* del *star system* hollywoodense o de los melodramas y comedias populistas de los estudios mexicanos. Eduardo Manet, cineasta y crítico cubano, recuerda aquella dicotomía:

De vez en cuando una *Roma, ciudad abierta*, o un *Ladrón de bicicletas* caían en las salas de proyecciones como verdaderas bombas atómicas. El público quedaba aturdido, desconcertado. Los más dotados se creaban verdaderas crisis de conciencia con la pregunta: ¿Existe, entonces, algo más en el cine que las torneadas piernas de Marilyn o la nacarada sonrisa de Rock Hudson?¹

Los primeros encuentros con el neorrealismo llegan antes de que ellos emprendieran sus propias carreras. En este momento clave, las películas italianas tienen un impacto significativo en el proceso de construcción artística de los latinoamericanos. Aldo Francia cuenta en sus memorias cómo se acercó a la obra maestra de De Sica durante un viaje de posgrado en París en 1949:

En una de esas tardes en un pequeño cine del *quartier*, por el lado del Boulevard Saint Michel, donde recién se había apagado el proyector de películas y encendido las luces de la sala, nos encontramos todos con los ojos lacrimosos, sin ninguna posibilidad de disimularlo. Acababan de proyectar *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica. Y tuvimos la sensación de que algo nuevo había comenzado en el cine. En ese momento, siendo ya médico, decidí que algún día también sería cineasta. Siempre había visto el cine como un simple medio de diversión, pero ahora también veía su importancia social. Yo siempre me he definido como un médico social y con ese enfoque practico la medicina. Pero en esa tarde parisina había descubierto un medio mucho más eficaz para realizar esa labor: el cine.²

Aquellos jóvenes espectadores se vuelven rápidamente miembros activos de los cines-clubes. El mismo Aldo Francia actúa con ese sentido y funda en 1962 el Cine Club de Viña del Mar que será, en 1967 y 1969, el anfitrión del famoso *Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar*. Además de su papel de organizador del evento, el cinéfilo porteño adopta, dentro de la tradición del cine-club, un posicionamiento didáctico: organiza rápidamente proyecciones seguidas de debates públicos y clases de cine junto con su compatriota Bruno Gebel, director de *La caleta olvidada* (1959) y actor en la película de Roberto Rossellini *Roma città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945). A principios de los 50, la *Sociedad cultural Nuestro Tiempo* aparece también como punto neurálgico de la vanguardia cubana. Entre los miembros fundadores, encontramos a Eduardo Manet, Harold Gramatges, Nelson Almendros, Tomás Gutiérrez Alea y un poco más tarde a Julio García Espinosa, o sea, a los futuros protagonistas del cine post-revolucionario de la isla caribeña.

Su participación en la edificación de esos cines-clubes se alimenta generalmente de una actividad crítica: Aldo Francia evoca a los directores italianos con mucho énfasis en *Cine-Foro*, revista publicada a partir de 1962 que logra proponer una alternativa a *Ecran*, la publicación de influencia hollywoodense. Nelson Pereira Dos Santos también firma críticas cinematográficas a fines de los cuarenta, principalmente en las revistas comunistas *Hoje* y *Fundamentos*. La mayor referencia del brasileño en aquel momento no es Jdanov sino más bien Zavattini, tal como lo subraya Helena Salem en la biografía que le dedica: “No era en los soviéticos, sino en los neorrealistas italianos que los jóvenes paulistas aspirantes a cineastas iban a buscar su principal fuente de inspiración, para proyectos futuros.”³

El cine-club aparece entonces, y como desde sus principios en Francia en los años veinte, con Louis Delluc, Germaine Dulac y Abel Gance, este espacio compartido por cinéfilos tiene como propósito inicial demostrar el valor artístico del cine mediante la proyección, el debate público y la crítica. Se destaca de este encuentro la elaboración de un *repertorio común*, ya que estos cine-clubistas están de acuerdo para determinar como bases fundamentales las mismas obras de primera mano. Es el placer del viaje compartido en la cinemateca colectiva. Este encuentro, validado por influencias comunes, permite la convergencia de un nuevo grupo de individuos en proceso de formación: es la vanguardia. Tras haberse encontrado, opta por una orientación que expone en sus escritos teóricos. En esos cines-clubes latinoamericanos, el lugar ocupado por el cine neorrealista italiano es preponderante. Cada visita italiana en América Latina es celebrada: entre aquellas, la de Rossellini al cine-club de Viña del Mar en 1965, o la de Zavattini en La Habana en 1955. Las proyecciones de los filmes neorrealistas ocupan un porcentaje indeterminado pero que, desde luego, resulta significativo.

En un segundo momento, algunos jóvenes latinoamericanos emprenden un viaje iniciático hacia Italia. Varios de ellos realizan entonces su formación cinematográfica en el famoso *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, entre principios de los cincuenta y principios de los sesenta. Los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa se reciben el año 1953. El mismo año, Gutiérrez Alea aprovecha el material de la escuela para realizar un cortometraje titulado *Il Sogno de Giovanni Bassain* (*El sueño de Giovanni Bassain*, Tomás Gutiérrez Alea, 1953).

Fernando Birri también forma parte de aquella ola estudiantil latinoamericana. El joven argentino juega papeles de menor importancia en algunas producciones⁴ que se rodaban en aquel momento y logra encontrar paralelamente

puestos de asistente en la película de Carlo Lizzani, *Ai margini della metrópoli* (1953), y el año siguiente en la película de Vittorio de Sica titulada *Il Tetto* (*El techo*, 1956). Birri, años después, sigue aludiendo a esta experiencia privilegiada al lado del maestro, en sus entrevistas: “Todo lo que sé sobre actuación lo aprendí viéndolo trabajar a él [Vittorio de Sica] como director de cine.”⁵

Varios brasileños del *Cinema novo* también dan sus primeros pasos en el Centro aunque será un poco más tarde: Gustavo Dahl se recibirá en 1960, Paulo Cesar Saraceni en 1961 y Luis Sergio Person en 1963. Otros latinoamericanos solamente vienen de paso por la escuela, prefiriendo desde luego la *dolce vita* romana. Gabriel García Márquez opta por esta vía como lo recuerda Fernando Birri:

Pero casi todos eran como hijos espurios del Centro porque no terminaban su carrera, pasaban por ahí nomás, asomaban un poco la nariz. [...] García Márquez pasó por el Centro, aunque sólo lo olió. Lo que hizo, y él mismo lo escribió, fue agarrar la sogá para una filmación que se hacía en la calle de una película de Alessandro Blasetti. Él sólo sostenía la sogá para que la gente no invadiera el lugar donde estaban filmando, ese fue todo el aprendizaje de cine de García Márquez.⁶

No obstante, cabe precisar que el famoso *Centro Sperimentale* ya había perdido algo de su prestigio en aquellos años. De tal manera que los estudiantes latinoamericanos no se relacionan con los maestros del neorrealismo dentro del Centro sino más bien gracias a sus colaboraciones fuera de la estructura universitaria.

La amalgama Las actividades desarrolladas por los cineastas latinoamericanos al volver, de Italia a sus países respectivos, sellan un tercer giro biográfico de importancia. Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa realizan juntos un primer cortometraje de dimensión social titulado *El mégano* (1955). La invitación distribuida para el estreno lleva entonces el siguiente comentario: “primer ensayo de cine neorrealista en Cuba”⁷. La relación maestro-alumno se convierte a continuación en una verdadera colaboración profesional para los cubanos. Cesare Zavattini, guionista de los más grandes éxitos de Vittorio de Sica desde *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948) a *El techo*, pasando por *Sciussia* (*El limpiabotas*, 1946) y *Umberto D.* (1951), participa entonces de la escritura del guión de *El joven rebelde* (1962) y, con menor implicación,⁸ en la elaboración de *Cuba baila* (1959) de Julio García Espinosa. Tomás Gutiérrez Alea recibe a Otello Martelli dentro del equipo de rodaje de *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960).

Fernando Birri invierte los papeles de vuelta de Roma: funda en 1956 la Escuela Documental de Santa Fe que manifiesta rápidamente un arraigamiento nacional, realista y social. Una generación entera transita entonces por este centro de formación cinematográfico, recibiendo, de paso, numerosos fundamentos neorrealistas. Entre ellos notaremos la presencia de Diego Bonacina, camarógrafo de *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969).

Esta influencia, así como las colaboraciones artísticas que derivaron de estas, gravitan ampliamente alrededor de las afinidades políticas de los cineastas. Los vínculos de los directores con el Partido son innegables, de ambos lados del Atlántico. La lista negra de los cineastas italianos de izquierda, establecida en 1948 tras la victoria de la Democracia Cristiana, testimonia los acercamientos con el PCI de personalidades del cine como Cesare Zavattini, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti y Renzo Risi. Paralelamente, la corriente tercermundista, introducida por Frantz Fanon, asienta la construcción intelectual de numerosos directores de los nuevos cines latinoamericanos. Sin embargo, muchos italianos no dudan en afiliarse a esta ideología originalmente ligada a las poblaciones de África, Asia y América latina. Así, Pier Paolo Pasolini formula reflexiones sumamente internacionalistas en ocasión del estreno de *Mamma Roma* (*Mamá Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962), película de inspiración altamente neorrealista:

Los hombres podrían ser divididos en tres grandes tipos: o digamos razas, dado que no soy racista. La raza europea protestante, la raza europea católica y la raza de las zonas subdesarrolladas. En Italia 20 o 25 millones de habitantes pertenecen todavía a esta última raza: “la raza gris”. El ardor gris del sol sobre lo grisáceo ardiente de la miseria. Los tres cuartos de la población mundial, desde el sur de Europa hasta África, Asia, América Latina viven en este estado inferior, pululando al sol como animales felices.⁹

Una estética común El vínculo que se establece entre las dos corrientes se basa en una intertextualidad o, en el caso que nos ocupa, en una interfilmicidad sutil. El corpus cada vez creciente de las películas retenidas permite

establecer una tipología que responde parcialmente a la categorización instaurada por Gérard Genette en *Palimpsestes, la littérature au second degré*.¹⁰ En efecto, la filiación ya no se opera solamente a nivel biográfico, sino también desde una perspectiva más estructuralista, a nivel de las realizaciones en sí mismas. Estos palimpsestos vienen a menudo atravesar la diégesis o, tal como lo define Jacques Aumont en su *Esthétique du film*,¹¹ el *pseudomundo* delimitado por el *marco ficcional*. Los cineastas italianos se encuentran convocados y, a veces, citados. Así es el caso en *Valparaíso, mi amor* en el que aparecen furtivamente en el hall del cine varios carteles de películas italianas en segundo término. Se trata otra vez de solicitar la cinemateca colectiva y, dentro de esta lógica, de demostrar una pertenencia reivindicada.

La intertextualidad también aparece bajo formas mucho más disueltas que escapan al *in fraganti* de la pausa en imagen: se filma *a la manera de...* Si el cine aparece como este séptimo arte que condensa en sí solo a los seis precedentes, se admite entonces referirse a la *pinclada* específica de cada director. De tal manera, la pinclada de Miguel Littín en *El Chacal de Nahueltoro* (1969) recuerda definitivamente a *El grito* (*El grito*, Michelangelo Antonioni, 1957), película realizada por el director italiano a principios de su carrera, antes de alejarse de las temáticas asociadas al neorrealismo clásico. Más allá del vagabundeo estéril y destructor de individuos marginalizados, *El grito* y *El Chacal* tienen en común un tratamiento fotográfico muy particular. En ambos casos volvemos a encontrar esta luminosidad grisácea del campo desolado en perpetuo invierno.



El grito (Michelangelo Antonioni, 1957).



El Chacal de Nahueltoro (Miguel Littín, 1969).

Esta similitud se fundamenta en una elección estética y financiera. No se roda en estudio por falta de recursos económicos, pero también porque lo real se da por sí mismo y no necesita ser reconstituido, tal como lo afirmaba Roberto Rossellini.

De manera general, los decorados elegidos por los latinoamericanos se asemejan manifiestamente a los de los neorrealistas italianos. Observamos así una preferencia por los espacios periféricos en las grandes ciudades y, más precisamente, por los cinturones de pobreza nacidos tras el éxodo rural. Estos rodajes en exterior implican por consiguiente una luz natural que se usa como componente cinematográfico para sostener la propuesta narrativa. La luz grisácea de *El grito* y de *El Chacal* reafirma perfectamente lo lúgubre de las existencias de los dos vagabundos. En *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), los blancos y negros saturados producidos mediante la ausencia de filtros evocan perfectamente la dureza del clima árido del interior del nordeste brasileño. Esta asimilación se concreta mediante temáticas recurrentes: un protagonismo de la ciudad mutante, un urbanismo

antagónico entre la ciudad moderna - la ciudad de cemento -, y por otra parte la excrecencia de los suburbios – la ciudad de planchas.

Esta antinomia se vuelve a encontrar en **Valparaíso, mi amor** -ya citado- en **Río 40 graus y Río, Zona Norte** (Nelson Pereira dos Santos, 1955 y 1957), y en **Cinco veces favela** (*Cinco veces favela*, 1964), cinco cortometrajes realizados por cinco brasileños entre los cuales figura Joaquim Pedro de Andrade. Del lado italiano, citaremos entre tantos a **Sciuscia, Miracolo a Milano** (*Milagro en Milán*, 1951), **El techo**, y al segundo episodio de **Paisà** (*Paisa*, 1946) de Roberto Rossellini.

El cáncer de la ciudad moderna se manifiesta también por otros síntomas que volvemos a encontrar en la obra neorrealista: el abandono familiar y los mismos esquemas resultantes de un determinismo social responsable de la caída de los dominós: robo y delincuencia para el género masculino, prostitución para el género femenino. Las figuras alegóricas de la ciudad moderna en crisis demuestran más verosimilitud todavía, ya que los actores son, en su mayoría, no profesionales actuando muchas veces su propio papel. Estos personajes característicos de esta degeneración urbana son, casi todos, prostitutas, mafiosos, noctámbulos alcoholizados, niños callejeros, etcétera. Los protagonistas son, definitivamente y en ambas cinematografías, antihéroes auténticos. Se añade una estructura narrativa sumamente suelta que se fundamenta en un vagabundeo geográfico y espiritual. Son, en su mayoría, argumentos algo insignificantes e intrigas ligeras.

Divorcio a lo cubano Cuba sigue siendo un caso específico dentro del corpus retenido para este estudio. Varias películas cubanas se fundamentan en una importante colaboración profesional con los italianos, como se ha visto anteriormente. Sin embargo, cabe precisar que las temáticas neorrealistas presentes en las producciones argentinas, chilenas y brasileñas a las cuales aludimos, no se vuelven a encontrar en las producciones cubanas posteriores a la Revolución. La única excepción a esta observación sería el parentesco indudable entre **Historias de la revolución y Paisa**. Ambos adoptan efectivamente esta misma estructura atípica en episodios y ambos aluden a momentos claves de sus liberaciones respectivas. Se puede agregar, además, que Otello Martelli firmó la luz en ambos casos.

Ahora bien, si estudiamos más globalmente los argumentos de las producciones posteriores a 1959, nos damos cuenta rápidamente de que la gran mayoría de estos tratan la Revolución, ya sea de manera directa o mediante la parábola de las guerras de independencia. En la dinámica de exaltación de la reciente victoria de la Revolución, no hay espacio para un cine social reflejando la miseria económica de la clase obrera, y menos para la evocación de la decadencia del lumpen proletariado, ya que esto implicaría una reconsideración de la legitimidad de las autoridades al poder. En este punto reside el divorcio definitivo con el neorrealismo. Los estudios de Manuel Castells en cuanto al concepto de identidad¹² explican claramente este fenómeno relativo al cine cubano y en total contradicción con los demás nuevos cines latinoamericanos. Dentro del proceso histórico cubano, las fuerzas revolucionarias ocuparon sucesivamente las tres categorizaciones determinadas por Castells: de una *identidad resistencia* pasó a ser una *identidad proyecto*, antes de volverse más constantemente *identidad legitimante*. Los argumentos que participan de la construcción de una nueva expresión de lo cubano en la pantalla se encuentran limitados por la necesidad de legitimar la Revolución en marcha. El *Discurso a los intelectuales*, pronunciado por Fidel Castro en junio del 1961 tras la censura del cortometraje de Orlando Jiménez y Saba Cabrera Infante titulado **P. M.** (1961), tenía una finalidad de peso que se tradujo en aquel entonces en estos términos: “En la revolución, todo; contra la revolución, nada”. La perspectiva de una *cubanidad* que se expresase mediante esta población de clase baja divirtiéndose y alcoholizándose en los bares de La Habana se encuentra rechazada, juzgada antirevolucionaria.

Los límites suplantados Este acercamiento entre neorrealismo y nuevos cines latinoamericanos incluye indubitavelmente varias fallas. No obstante, estas últimas son precisamente las que más nos enseñan en cuanto a una y otra cinematografía. El juego de las diferencias nos lleva a entender la compleja relación intertextual existente entre el hipertexto y el hipotexto. Los impares traducen las especificidades de una y otra expresión. Es, ante todo, en la demostración de su alteridad que una corriente logra definirse, sobre todo cuando la relación hacia los maestros espirituales es preponderante, como en el caso que nos ocupa. Este procedimiento de calco nos lleva a establecer comparaciones que traducen desemejanzas relevantes. Aunque Cesare Zavattini defiende la idea según la cual “cualquier cine que busque establecer una estrecha relación con los graves problemas del hombre es neorrealista”,¹³ tampoco podemos limitarnos a esta clasificación. La representación del proletariado, entre otros

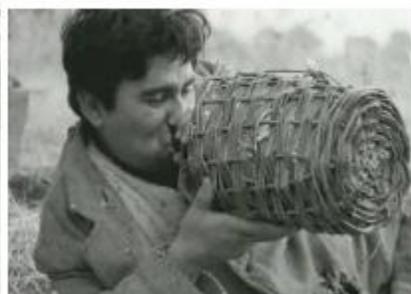
ejemplos, no se manifiesta del mismo modo en el cine neorrealista italiano y en los nuevos cines latinoamericanos de influencia neorrealista. Los protagonistas de Vittorio De Sica se inscriben muy a menudo en una búsqueda, aunque sea infecunda y estéril: los niños callejeros de *El limpiabotas* trabajan de lustrabotas para poder pagarse un caballo; Antonio y su hijo Bruno surcan las calles de Roma en *Ladrón de bicicletas* para volver a encontrar una bicicleta robada, herramienta imprescindible para conservar el empleo que permitirá algún ascenso social para la familia. Son, en definitiva y pese a todo, personajes que intentan evolucionar y abstraerse de la situación calamitosa en la que se encuentran. En cambio, los protagonistas de los argumentos de las películas latinoamericanas de influencia neorrealista, muy pocas veces forman parte de la clase obrera. La mayoría son decadentes, vagabundean sin finalidad alguna y es lo que nos llevará a categorizarlos como *subproletariado* o *lumpem proletariado*. En los casos seleccionados y estudiados a continuación, la miseria es admitida y pasivamente asimilada.

Las concordancias plásticas observadas anteriormente entre *El Chacal de Nahueltoro* y *El grito* no se fundamentan en una influencia neorrealista reivindicada por Littín. Sin embargo, resulta interesante observar que los argumentos, ambos contruidos en cuanto al vagabundeo de hombres marginalizados, no dan lugar en absoluto a las mismas representaciones sociales.

Aldo es un obrero cesante que deja el hogar tras su separación con Irma. Su vagabundeo por el campo brumoso y desolado del Po se organiza alrededor de distintas etapas. La primera parada a casa de Elvia, novia de Aldo en tiempos remotos, podría haber sido una finalidad en sí. De no haber seducido a su hermana, podría haber vuelto a nacer nuevamente el romance entre los dos amantes. Desde entonces, las mujeres ocuparán un lugar considerable en el recorrido de Aldo. Ritmarán su paso, marcando así incontestablemente una progresión narrativa. Tras su estancia en casa de la garajista Virginia, sobreviene el encuentro con Andreina en un campamento de barracas. Su casa de madera es insalubre, llena de goteras. La mujer se prostituye para ganar el sustento necesario, lo que Aldo no aguantará. De vuelta a Goriano, el pueblo familiar, Aldo pone un término a su existencia tras haber visto a Irma como madre de un hijo procedente de otra relación: aproximadamente doce meses de vagabundeo han pasado. Por otro lado, Jorge del Carmen Valenzuela Torres ya no contabiliza los años de andanza por el campo desolado de Chillán. Desde sus nueve años el "chacal" recorre la región, trabajando en distintos fundos antes de encontrarse finalmente fuera de cualquier entorno civilizado. El campo cobra entonces toda la dimensión bárbara del *Facundo* de Sarmiento. Aldo deja el hogar llevándose a su hija por las carreteras; el "chacal" nunca pudo esbozar ningún esquema familiar. El pasado de Aldo lo lleva a escoger algunas orientaciones geográficas; el chacal no tiene nostalgia ni tampoco dónde ir. Aldo es atractivo, tiene éxito con las mujeres y así, con furtivos romances, es como realza su triste recorrido. Ser vagabundo no lo lleva a despreciarse ni tampoco a descuidar su ropa. Nada más una ligera barba y el cansancio en su rostro traicionan su marginalidad. José del Carmen Valenzuela Torres ya no es un hombre potencialmente seductor, no da con ninguna mujer a lo largo de su decadencia social y su apariencia física lo asimila de entrada con su condición de indigente. Pierde paulatinamente su humanidad para convertirse en ese "chacal", esa "bestia campesina" que ya casi perdió el uso del lenguaje. Un largo poncho lo protege del frío y le permite esconder unas ropas sucias en pedazos. El sentimentalismo, la preocupación por su apariencia física y sus necesidades sexuales son inexistentes. Si roba pantalones y camisas, es para intercambiarlos por un jarro de vino tinto. Sin embargo, dos mujeres van a cruzar la existencia de estos dos vagabundos en momentos similares: ambas solteras, sobreviven en construcciones miserables y aisladas, ambas recogen a estos dos hombres marginalizados: Andreina en *El grito* y Rosa en *El Chacal*. Cabe observar que la indigencia del personaje neorrealista no le impide conservar su distinción y su elegancia. Su pelo arreglado y sus *toilettes* seducen de inmediato a Aldo, que la considera como objeto de deseo. La mujer del chacal se llama Rosa y su nombre será lo único que remitirá a algo bucólico.



Andreina en *El grito*.



Rosa en *El Chacal de Nahueltoro*.

La irónica elección onomástica no logra esconder la ausencia de feminidad de esta viuda, madre de cinco hijas. Debajo del mandil, unos trapos manchados y desgarrados. El término marxista de *lumpem proletariado*¹⁴ cobra entonces todo su sentido en el caso de los dos protagonistas chilenos. En ningún momento asistiremos a algún acercamiento cariñoso de parte de José hacia Rosa. Nada más compartirán el hecho de haber perdido su dignidad humana; Aldo preferirá suicidarse antes de que ocurriera.

Los niños callejeros de *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) sobrepasan los límites alcanzados por el neorrealismo italiano y constituyen así la continuidad sórdida de este último. Asimismo, varios componentes narrativos presentes en *El limpiabotas* vuelven a aparecer en esta realización argentina, con una carga dramática acentuada. La cárcel aparece en momentos totalmente distintos dentro de la narración: en *El limpiabotas* interviene como resultante de los delitos cometidos por los dos protagonistas en la primera secuencia. Estos últimos ingresan a una penitenciaría para menores tras haber participado en el mercado negro. Por otra parte, es el reformatorio el que inaugura el inicio de *Crónica de un niño solo* sin más explicaciones en cuanto a la presencia del niño en este lugar. Tras un gesto violento hacia el guardia, Polín se encuentra aislado de sus compañeros, encarcelado en una celda oscura de la cual logra escapar.



Crónica de un niño solo (Leonardo Favio, 1963).



El limpiabotas (Vittorio de Sica, 1946).

La amistad entre Pasquale y Giuseppe, así como la promiscuidad con sus compañeros de celda, se opone drásticamente a la soledad de Polín durante su encarcelamiento. Cuando el niño llama al guardia para que lo lleve al baño, solamente le contesta el eco. Nueve planos extremadamente largos relatan en once minutos -de tiempo real- la evasión de Polín. La duración se acentúa más aún gracias al silencio omnipresente e inmutable. El niño procede fría y calmadamente a su evasión. Sabe que nadie vendrá a perturbarlo puesto que nadie se preocupa de vigilar su celda ni tampoco sus necesidades básicas. Hay un desinterés absoluto por el joven protagonista, ya sea en la penitenciaría o, a continuación, en la "villa miseria" que lo vio crecer. La condición del huacho, crío abandonado sin referencias paternas, está al centro de esta crónica de un niño indudablemente muy solo. A este aislamiento se opone la superpoblación de la penitenciaría de los lustrabotas italianos, amontonados con los demás presos en celdas escasas. La agitación provocada por la llegada de los dos protagonistas se traduce a nivel de la banda sonora por un tremendo barullo, una cacofonía general que resuena en las alturas del edificio. No cabe duda de que esta dolorosa experiencia carcelaria terminará destrozando a Pasquale y Giuseppe, pero aun así varios componentes positivos en la cadena narrativa vendrán puntuando su desamparo. Una vez libre, Polín prosigue un porvenir irremediamente manchado en un entorno todavía más cruel que el reformatorio. El único refugio de felicidad será el supuesto edén en la orilla del río dónde el niño acabará asistiendo pasivamente a la violación de su amigo Fiori por tres adolescentes, lo que constituirá probablemente una de las escenas más violentas del conjunto de producciones de los Nuevos Cines latinoamericanos, junto con el infanticidio del **El Chacal de Nahueltoro**.

Cabe observar que los niños italianos y argentinos comparten la ambición de poseer un caballo. Pasquale y Giuseppe lo consiguen gracias al dinero del mercado negro, aunque este momento de gracia se derrumbe rápidamente. Polín, en cuanto a él, no hace más que dar una vuelta por la población con el animal robado, lo que le valdrá otro apresamiento más, en la espiral del determinismo social.

Otro parentesco notable será el de **Valparaíso, mi amor** (Aldo Francia, 1969) con **Rocco e i suoi fratelli** (*Rocco y sus hermanos*, Luchino Visconti, 1960), realizado tras el descenso de la corriente italiana pero, aun así, con fundamentos claramente neorrealistas.¹⁵ Los argumentos presentan, efectivamente, numerosas analogías: una familia humilde carente de imagen paternal, numerosos hijos condenados a subsistir por sus propios medios, y un mismo hilo conductor que es la destrucción moral de una familia en contacto con la ciudad moderna que se aparenta desde entonces a una Sodoma y Gomorra, un reino del vicio capaz de pervertir al más ingenuo e inocente provinciano recién llegado: prostitución, robo, violencia y alcohol son temas intrínsecos a lo urbano en ambas películas. Los personajes van hundiéndose poco a poco en las entrañas de las peores cantinas. Pero más allá de las correspondencias argumentales, una de las mayores semejanzas reside en el uso de inserciones gráficas que van rompiendo las fronteras entre el mundo diagético y lo extra fílmico. En *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Aldo Francia reconoce haberse inspirado directamente de la película de Luchino Visconti en cuanto a este procedimiento: "me acordé de *Rocco y sus hermanos* de Visconti, en que contaba la historia de cada hermano con el nombre de ellos en lo alto de la imagen al comenzar la secuencia."¹⁶ En la realización de Visconti, la primera inserción presenta a Vincenzo, el hermano mayor, el día de la puesta de argollas en la casa de sus suegros, minutos antes de que se desate la pelea que lo alejará de su novia Gineta. La segunda inserción nos enseña al personaje de Simone: interviene justo después de su primer acto sexual con la prostituta Nadia y antes que ella empiece a rechazarlo. Inasistencia, robo, alcoholismo y criminalidad serán las consecuencias de esta relación no correspondida. El nombre de Rocco aparece en la pantalla justo antes de su encuentro con Nadia durante el cual nacerá una relación amorosa que provocará la tragedia de la familia Parundi. El cuarto en atraer la atención es Ciro

mientras se compromete con su novia Franca. Ahora bien, se demuestra claramente que las inserciones añadidas intervienen mientras los personajes gozan instantes de felicidad, aunque sea en el filo de la navaja. Las inserciones fijan, congelan por última vez, estos instantes de gracia antes de que se opere un cambio fundamental en sus existencias. La felicidad y la pérdida de esta felicidad conviven entonces dentro del proceso narrativo.

En *Valparaíso, mi amor* se registran seis inserciones. La primera presenta a Mario, el padre, en el momento de su apresamiento por los carabineros. El segundo nombre en aparecer es el de María, la madrastra, en un primer acto de violencia hacia sus hijastros. La tercera inserción designa a Chirigua, el hijo del medio, cuando se atreve por primera vez a robar unas frutas en la feria. La cuarta inserción muestra a Antonia cuando acepta por primera vez las solicitudes del taxista, vecino de la familia: serán sus primeros pasos en el entorno de la prostitución. El quinto nombre será el de Marcelito, el hijo menor, en el momento de pronunciar el diagnóstico de bronconeumonía que no se podrá sanar por falta de recursos económicos. El último nombre es el de Ricardo, el hermano mayor, mientras fracasa la mala jugada organizada por su pandilla. En resumen, las inserciones gráficas marcan en *Valparaíso, mi amor* el primer paso de la decadencia de cada uno de los personajes, como cuando congelaban los últimos instantes de felicidad y de equilibrio de los hermanos en *Rocco y sus hermanos*. En el caso chileno, la detención de las imágenes y las inserciones gráficas traducen el decaimiento decisivo, el paso sin vuelta atrás hacia el desplome. Cabe precisar que estos pasos irremediables no están precedidos de ningún acontecimiento positivo en la existencia desesperada de los personajes chilenos que ya no batallan. Esta postración es sin duda lo que incitó el crítico alemán Wolfgang Ruf a formular el comentario siguiente, al referirse a la película de Aldo Francia: "Se piensa en *Ladrón de bicicletas* de De Sica [...] Pero Francia está más cerca de la realidad. No hay florituras poéticas en él. Hasta el mundo del neorrealismo italiano parece inocente e idílico comparado con la miseria que documenta esta película venida de Chile".¹⁷ El film se asocia en definitiva a un neorrealismo radicalizado.

Conclusiones

El juego dialógico entre estas realizaciones pocas veces se observa a simple vista. En cambio numerosas películas latinoamericanas de los sesenta, de influencia neorrealista, constituyen la prolongación siniestra del realismo social pintado en las obras rossellinianas, viscontianas y en las del binomio Zavattini - De Sica. Los alumnos suplantaron a sus maestros en su exploración de lo más recóndito de la naturaleza humana. El neorrealismo de las realizaciones latinoamericanas citadas anteriormente, es un realismo extremadamente lúgubre. El parentesco con el cuento¹⁸ que se podía observar en el cine italiano de posguerra ya no cabe dentro de esta nueva perspectiva *neorrealista latinoamericana*. Ya no se retrata a la clase obrera en búsqueda de escalamiento social sino más bien a la fealdad de una población indigente marginal, decadente y sin porvenir. A la exaltación de los protagonistas italianos extrayéndose de su condición deplorable, se opone el abatimiento de los antihéroes latinoamericanos muertos vivos errantes. Las realizaciones latinoamericanas de influencia neorrealista revelan así una estética de la violencia exacerbada, como lo titulaba Glauber Rocha en su manifiesto¹⁹ de 1964. Antes de que Fernando Birri escribiera en su Manifiesto de Santa Fe en 1962²⁰ acerca de la necesidad absoluta de "dar una imagen del pueblo", Alfredo Guevara se preocupaba ya en 1960 del reflejo de este último en la pantalla: "Encontraremos así el espejo en que vernos, ese cristal pulido en que nos reconoceremos o descubriremos con placer, horror o asombro."²¹ La expresión cinematográfica de los rasgos idiosincrásicos de cada uno, esta imagen reflejada, demuestra que esa "raza gris" a la cual aludía Pasolini no alcanza sin embargo el mismo grado de degeneración.

¿Acaso la influencia del neorrealismo italiano sobre los nuevos cines latinoamericanos fue un fenómeno de transición, antes de poder pretender a algún reconocimiento propio? Es poco relevante la respuesta cuando se considera que la asimilación parcial de la corriente italiana, por parte de los directores nombrados, participó de la elaboración de una expresión cinematográfica original, ya fuera chilena, brasileña, argentina o cubana. Las herramientas, así como las técnicas de construcción, eran prestadas pero la relación mimética hacia la realidad dio lugar a representaciones distintas que sí incluían componentes idiosincrásicos: "Los poetas ya han empezado a cantar las cosas de su tierra. Piden formas prestadas a otras culturas, pero no importa,"²² comentaba Tomás Gutiérrez Alea en 1959. La influencia neorrealista cabe entonces dentro de un proceso transcultural definido por el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz como la adopción de rasgos proveniente de una cultura dominante – aquí cinematográficamente – con el fin de apropiárselos antes de volver a modelarlos según sus propias necesidades.

Citas

- 1 Eduardo Manet, "Chris Marker" in *Cine Cubano* n°4, diciembre 1960- enero 1961, pág. 25.
- 2 Aldo Francia, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso, reedición de 2002, pág. 51.
- 3 Helena Salem, *Nelson Pereira Dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 80.
- 4 *Allegro Squadrone* (Paolo Moffa, 1954), *Ho Ritrovato mio figlio* (Elio Piccon, 1954), *Attila* (Pietro Francisci, 1954) y *Gli Sbandati* (Francesco Maselli, 1955).
- 5 Josué Méndez, entrevista entrevista a Fernando Birri, en línea *Cine Latinoamericano*, <http://sergiotrabucco.blogspot.com/>, [01/04/10].
- 6 *Ibid.*
- 7 P. A. Paranagua, *Le Cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, pág. 168.
- 8 Cesare Zavattini niega su participación en la elaboración de *Cuba Baila*. En su correspondencia epistolar con Alfredo Guevara, le pide que su nombre no aparezca en el cartel publicitario de la película.
- 9 Pier Paolo Pasolini en *Paesa Sera*, 1 septiembre 1962, pág. 1.
- 10 Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, pág. 8.
- 11 Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, pág. 81.
- 12 Manuel Castells, *L'ère de l'information Vol II : Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999, págs. 18-19.
- 13 Cesare Zavattini, *Ciné Paroles*, Paris, Les Lettres Nouvelles: Denoël, 1971, págs. 73-74.
- 14 Del idioma alemán: *lumpen* = andrajo, harapo.
- 15 E. Poirier, *Valparaíso mi amor, entre herencia neorrealista e idiosincrasia de un cine nacional*, Tesina de Master, Universidad de Rennes 2, 2008, págs. 53-56.
- 16 Aldo Francia, *op. cit.*, págs. 192-193.
- 17 *Ibidem*, pág. 238.
- 18 Gian Piero Brunetta, "Zavattini dans le néo-réalisme" en A. Berardini, *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, pág. 71. "Vimos las películas italianas beneficiar y, a continuación, maleficar de una etiqueta neorrealista. Sin embargo, esas películas eran cuentos de contadores orientales."
- 19 Glauber Rocha, "La estética de la violencia" traducido y citado por M. Orell, *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2006, págs. 75-76.
- 20 Fernando Birri, *Manifiesto de Santa Fe*, traducido y citado por M. Blanquiere Roumette y B. Gille, *Films des Amériques Latines*, Paris, Editions du Temps, 2001, pág. 29.
- 21 Alfredo Guevara, "Realidades y perspectivas de un nuevo cine" in *Cine Cubano* n°1, 1960, pág. 6.
- 22 Tomás Gutiérrez Alea, "El cine y la cultura" in *Cine Cubano* n°2, 1960, pág. 4.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999.
- BIRRI Fernando, *Manifiesto de Santa Fe*, traducido y citado por BLANQUIERE ROUMETTE M. y GILLE B., *Films des Amériques Latines*, Paris, Editions du Temps, 2001.
- BRUNETTA Gian Piero, "Zavattini dans le néo-réalisme" en BERBARDINI A., *Cesare Zavattini*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- CASTELLS Manuel, *L'ère de l'information[2], Le pouvoir de l'identité*, Paris, Fayard, 1999.
- FRANCIA Aldo, *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Valparaíso, Editorial Universidad de Valparaíso, reedición de 2002.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- GUEVARA Alfredo, "Realidades y perspectivas de un nuevo cine" en *Cine Cubano* n°1, 1960.
- GUTIERREZ ALEA Tomás, "El cine y la cultura" en *Cine Cubano* n°2, 1960.
- MANET Eduardo, "Chris Marker" en *Cine Cubano* n°4, diciembre 1960- enero 1961.
- MENDEZ Josué, entrevista a Fernando Birri, en línea *Cine Latinoamericano*, <http://sergiotrabucco.blogspot.com/>, [01/04/10].
- PARANAGUA P. A., *Le Cinéma cubain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.
- PASOLINI Pier Paolo, en *Paese Sera*, 1 septembre 1962.
- POIRIER E., *Valparaíso, mi amor, entre herencia neorrealista e idiosincrasia de un cine nacional*, Tesina de Master, Universidad de Rennes 2, 2008.
- ROCHA Glauber, *Le siècle du Cinéma*, Bobigny, Magic Cinéma, Yellow Now, 2006.

- SALEM Helena, *Nelson Pereira Dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ZAVATTINI Cesare, *Ciné Paroles*, Paris, Les Lettres Nouvelles: Denoël, 1971. **FILMOGRAFÍA**
- Roberto Rossellini, *Roma, città aperta*, 1945, *Paisà*, 1946.
- Vittorio De Sica, *Sciuscià*, 1946, *Ladri di biciclette*, 1948, *Miracolo a Milano*, 1951, *Umberto D.*, 1951, *Il tetto*, 1956.
- Carlo Lizzani, *Ai margini della metrópoli*, 1953.
- Paolo Moffa, *Allegro squadrone*, 1954.
- Pietro Francisci, *Attila*, 1954.
- Elio Piccon, *Ho Ritrovato mio figlio*, 1954.
- Francesco Maselli, *Gli Sbandati*, Italia, 1955.
- Tomás Gutiérrez Alea, *Il sogno de Giovanni Bassain*, 1953, *Historias de la revolución*, 1960.
- Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, *El Mégano*, 1955,
- Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 Graus*, 1955, *Río Zona Norte*, 1957, *Vidas secas*, 1963.
- Michelangelo Antonioni, *Il grido*, Italia, 1957.
- Bruno Gebel, *La caleta olvidada*, 1959.
- Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.
- Orlando Jiménez y Saba Cabrera Infante, *P. M.*, 1961.
- Julio García Espinosa, *Cuba baila*, 1959, *El joven rebelde*, 1962.
- Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, 1962.
- Joaquim Pedro de Andrade, *Cinco Vezes Favela*, 1964.
- Leonardo Favio, *Crónica de un niño solo*, 1965.
- Miguel Littín, *El Chacal de Nahueltoro*, 1969.
- Aldo Francia, *Valparaíso, mi amor*, 1969.

Emilie Poirier. Estudiante en segundo año de Doctorado en Estudios hispánicos e hispano-americanos - Laboratorio ERIMIT (Equipo de Investigación Interdisciplinario sobre la Identidad, la Memoria y el Territorio). Tesis en preparación acerca de la interrelación entre el neorrealismo italiano y el cine cubano de los cincuenta. Encargada de enseñanza en la Universidad de Rennes 2, Francia.