

LA RECEPCIÓN DE OBRAS CLAVE DEL NEORREALISMO ITALIANO EN ARGENTINA

Natalia Grebe DNI 32725540 natydancing@hotmail.com

Ma. Soledad Moi DNI 31026586 rouge.mafia@gmail.com

Evangelina Ramos DNI 31930464 labailaora_yole@hotmail.com

El neorrealismo italiano nace tras la Segunda Guerra Mundial con características que se repiten en sus films: descripción de la realidad cotidiana, la pobreza (nivel temático), iluminación que imita la luz natural (nivel estilístico), renuncia a decorados cargados, filmación en espacios reales y exteriores, contratación de actores sin formación profesional, ausencia de maquillaje, etc. Las películas reflejan principalmente la situación económica y moral de la Italia de posguerra y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida. Se puede decir que el neorrealismo se inicia en 1945 con *Roma, ciudad abierta* de Rossellini. Ése film justamente, junto a *Paisá* y *Alemania año cero* del mismo director, *Lustrabotas*, *Umberto D*, *Milagro en Milán* y *Ladrones de bicicletas* de De Sica, integran el corpus de películas que consideramos claves representantes de esta corriente estética e intentaremos rastrear en nuestra breve investigación.

Nos proponemos reconstruir a través de publicaciones de la época las visiones del neorrealismo italiano que se generaron en nuestro país. Si bien los films emblemáticos de esta corriente estética se estrenaron aquí con un desfase en relación a su país de origen, se produjo en Argentina una valoración positiva desde la crítica que fue formando un clima para su recepción y posteriores influencias en nuestra cinematografía. Las consideraciones que surgían en muchas de estas publicaciones tras la llegada de los films tenían su origen en las críticas y discursos teóricos provenientes de Europa, o en su éxito de taquilla en el exterior, lo que delineaba la recepción en nuestro país de los mismos. Interrogamos el rol de la crítica cinematográfica argentina en la construcción del fenómeno del neorrealismo italiano y su recepción fílmica en Argentina, explorando los rasgos de una emergente formación discursiva instituyente de nóminas que legitiman tanto la producción como el develamiento de una recaudación que se corresponde con las disposiciones para la exhibición, cuestiones que plantean revistas tales como el *Heraldo del Cinematografista* y *Gente de Cine*. La intervención de estas publicaciones en los agentes, en sus estrategias y en la estructura del campo del cine nacional posee la capacidad de transmutar la insignificancia en notoriedad y reconocimiento.

Las películas neorrealistas italianas fueron estrenadas casi en su totalidad en Argentina durante la época del Peronismo. La política cinematográfica de dicho movimiento estuvo signada por el proteccionismo a la industria del cine, en particular a

los productores, ya que los exhibidores no gozaron de las mismas prebendas que los primeros. Dicha política surgió en parte, de la necesidad de los trabajadores del séptimo arte de una regulación legislativa en el sector, debido a la problemática que la Segunda guerra trajo consigo: “La falta de película virgen”, y en parte por la necesidad de los productores, exhibidores y distribuidores de reglas que organicen el área de cultura que tanta relevancia tenía para los gobiernos del mundo. Como nos afirma Clara Kriger en su libro: *“hasta 1939 las negociaciones de las empresas productoras, de distinta envergadura, con las compañías distribuidoras de películas y con los dueños de las salas de exhibición parecieron no necesitar de mediadores. Los reclamos se hacían oír, fundamentalmente desde el gremio de los exhibidores, en contra de las autoridades de cada municipio que podían imponer sus propias restricciones a las películas, situación que generaba un mercado con reglas imprevisibles. Por eso reclamaban al Estado normas nacionales para la calificación de películas, que debían asegurar un ordenado y coherente funcionamiento del negocio cinematográfico”*¹. Por su parte la falta de insumos por la guerra se hizo visible en todos los países, especialmente en la Argentina por la postura neutral que esta adoptó en la guerra, rompiendo relaciones con el Eje prácticamente culminando el conflicto bélico. A ello EEUU respondió con un boicot económico hacia el mercado local, siendo en ese momento, el principal proveedor de nuestro país en lo que al cine respecta. A su vez, la competencia de las producciones mexicanas en el mercado hispano parlante y una política industrial que no terminaba de entender y atender los gustos del público, fueron factores que hicieron sentir su impacto en la producción: se pasó de 57 películas estrenadas en 1942 a apenas 22 estrenos en 1945.

Esta situación de decadencia del cine argentino llevó al General Farrell primero y al peronismo más tarde a promulgar diversas leyes: mediante la ampliación del decreto 21344 dictado el 5 de enero de 1944, se obligaba a exhibir películas argentinas: *“Los cines de primera línea en la Capital Federal, con más de 2500 localidades, exhibirían como mínimo una película cada dos meses durante siete días, incluyendo un sábado y un domingo, mientras que los restantes de primera línea y los del radio céntrico de la capital, una por mes con los mismos requisitos. Los demás tanto de la capital como del interior, pasarían dos semanas, como mínimo cada cinco, comprendiendo dos sábados y*

¹ Cine y peronismo, el estado en escena, Clara Kriger, Buenos Aires, Editorial Siglo veintiuno editores, 2009, pp.29

*dos domingos. (...) Además el decreto creó la Junta arbitral cinematográfica, para mediar entre las partes en los casos de conflicto, formada por siete integrantes: dos representantes de cada gremio, productores, directores, exhibidores y uno de la dirección General de Espectáculos públicos*². Dicho decreto tuvo un proceso de aplicación lento, recién en 1947 se comprobó un creciente aumento en su cumplimiento. Se convirtió en ley (12999) el 14 de agosto de ese año, con algunas modificaciones: obligaba en su artículo primero, a las diferentes salas de cine a exhibir por los menos una película argentina durante una semana incluido un sábado y un domingo en los cines de primera línea y en los que se encontraban en zonas céntricas de la Capital Federal. En las restantes salas, como en las del interior del país, se exigía que las películas de largometraje se exhibieran durante dos semanas enteras de cada cinco, incluyendo dos sábados y dos domingos. Asimismo, el artículo 7 establecía que los productores argentinos debían realizar películas con argumentos nacionales, de índole científica, histórica, artística o literaria y con elenco técnico y artístico totalmente argentino, con el derecho de clausura de la o las salas que así no lo hicieren, como expresa el artículo 8.

El mismo año, mediante el decreto 16464/47 los cines que en ese momento exhibían 7 días seguidos el mismo programa a precios superiores a uno con cincuenta la platea, debían rebajar el 20 % sobre los precios de boletería 3 días por semana como mínimo.

Con el mismo objetivo de incentivar la exhibición de films nacionales, el 31 de marzo de 1948 se agregó que por cada película argentina que integre un programa cinematográfico en calidad de complemento cada exhibidor debía pagar un porcentaje no menor al 5% de la entrada bruta correspondiente a todo el día de exhibición.

En un apartado del anuario del cine del 49 y el 50 que se titula impuesto del 10 % a cargo del público, se especifica que la ley n°13487 en su artículo primero exige el impuesto del 10 % a cargo del público sobre las entradas de teatros, cine-teatros, y cinematógrafos cuyo destino sería la atención gratuita de todos los servicios de asistencia pública de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Del mismo modo, en otro apartado, se detalla el reintegro de impuestos municipales por exhibición de películas nacionales, cuyas proporciones son 75% por semana a los empresarios que durante la misma hubieren exhibido películas nacionales

² Cine y peronismo, el estado en escena, Clara Kriger, Buenos Aires, Editorial Siglo veintiuno editores, 2009, pp.37

exclusivamente, 40% por semana a empresarios que durante la misma hubieren exhibido un 50 % de películas nacionales.

Asimismo, en sintonía con la política crediticia que llevaba adelante el Peronismo, se le otorgó apoyo financiero a la industria del cine. El 20 de febrero de 1948 por intermedio del Banco de crédito Industrial se realizó la primera entrega de préstamos de fomento a los productores cinematográficos.

Debemos destacar que existió un consenso general en el Congreso en relación con la ley de cine 12999. Tanto la mayoría como la minoría estuvieron de acuerdo en una mayor injerencia del estado en el sector.

En el año 1949 se modifica la ley 12999 estableciendo en la misma que en todos los cinematógrafos del país debían exhibirse películas argentinas con la proporción que determine el Poder Ejecutivo, así como otorgándole el poder al mismo de determinar la distribución de las ganancias obtenidas entre distribuidores, exhibidores y productores, haciéndose acreedor de la facultad de otorgar a su criterio beneficios a las películas argentinas que a su juicio lo merezcan. Dicha modificación trajo aparejado una oposición muy fuerte a la centralización del poder en el Ejecutivo. Ya que luego se otorgaron en ocasiones, préstamos por favoritismos políticos.

En cuanto a la visualización de los films extranjeros, hubo restricciones, tal como lo expresa el *Heraldo del Cinematografista* del 4 de febrero de 1948³. En dicha publicación se expresa la gran preocupación del gremio por la prohibición total de exhibición de películas extranjeras así como la decisión de México de tomar represalias con nuestro país ante la decisión de Argentina de no permitir la exhibición de 20 películas mexicanas. Del mismo modo, un comentario de Jean Sefert, representante del cine francés en nuestro país, expresa la libertad con que los films argentinos son recibidos en Francia, reclamando a su vez por la elevada exigencia de la industria Argentina con los films extranjeros.

A su vez, en un aviso del *Heraldo* del 14 de julio de 1948, se anuncia que Paneuropean presentará *Páísá* por Roberto Rossellini, película estrenada finalmente el 9 de febrero 1956:⁴

³ *Heraldo del Cinematografista*, 4 de febrero de 1948 pp.21

⁴ Paneuropean presentará "Paisá" de Rosellini. En: *Heraldo del Cinematografista*, 14 de julio de 1948 n° 880 volXVIII año 18 Bs As p.112.

*“Se ha constituido una nueva distribuidora, Paneuropean S.R.L., con oficinas en Lavalle 2190, teléfono 47-0128. Emilio Cella ejerce la dirección y Eugenio Di Vincenzo la gerencia de ventas. Presentará: “Paisá”, dirigida por Roberto Rossellini, con Mara Michi; “Obsesión” y “La aventurera”, con Clara Calamaio; “Nadie vuelve” y tres cortas.”*⁵

Asimismo, teniendo en cuenta los números de estrenos de películas extranjeras, podemos notar una restricción en aumento ya que en 1947 se estrenaron 410 films, en 1948 se redujeron a 377 y en 1949, a 301.

Considerando que dicha política se extendió a lo largo del gobierno peronista en su totalidad, estimamos que el estreno tardío de algunas películas neorrealistas tiene base en ella, al menos en parte.

Respecto de la producción cinematográfica en nuestro país, se llevaron adelante a su vez limitaciones económicas e ideológicas a través de la censura cinematográfica. Según el crítico Claudio España, *“no era fácil decir verdades (...) la esencia del neorrealismo era imposible de ser aplicada en un tema social. Había aquí una cuidadosa y temida censura”*⁶. Sin embargo, en otro párrafo del libro que citamos, nos afirma: *“en el primer lustro de la década de 1950 el cine argentino fue prolífico en intentos realistas. Hubo variadas razones. Una de ellas el éxito que los productos de los neorrealistas italianos tenían entre los espectadores. Valía la pena imitarlos. Otra, el avance de la tecnología cinematográfica, que permitía salir a rodar en las calles con cámaras más reducidas (...) Simultáneamente, la reducción de la potencialidad económica de los productores locales encontró en las calles (...) un paliativo a la impotencia para reunir sumas importantes de dinero.”*⁷

Consideramos relevante destacar, siguiendo a dicho autor, que es en el cine policial que se desarrollaba en las calles, donde nuestro cine se asemejaba al cine italiano de fines del 40 y principios del 50, no en los temas sino en su aspecto simbólico.⁸

⁵ Ibidem.

⁶ La realidad obstinada. Apuntes sobre el cine italiano, Ediciones Corregidor, Bs As 1992.

⁷ La realidad obstinada. Apuntes sobre el cine italiano, Ediciones Corregidor, Bs As, 1992.

⁸ Ibidem.

Resulta importante señalar que la censura era una práctica que se ejercía alrededor del mundo, en las diversas cinematografías, como bien lo ejemplifica la revista *Gente de cine*, del mes de octubre/noviembre del año 1955, describiendo de un modo detallado la censura en EEUU ejercida por el estado, el cual prohibía antes de 1930, la aparición de once temáticas en la pantalla, entre ellas las relaciones sexuales entre blancos y negros, noche de bodas, seducción, etc, luego Mr Hays elaboró el Código Ético, junto a el padre Lord que prácticamente prohibía las mismas temáticas a tratar en los films.

Lo mismo sucedió en Italia según las declaraciones de Zavattini, al afirmar “*El estado desea presentar una realidad del país, tal como no es, en consecuencia se opone reiteradamente al cine neorrealista*”, para luego agregar “*que toda posibilidad de expresión honesta y veraz es reprimida por el estado y por el pensamiento de ciertos sectores católicos policiales*”.⁹

Luego de la caída de Perón, en el año 56 se comenzó a discutir la nueva “Ley de cine”, más tarde promulgada. En una nota publicada en el *Heraldo del Cinematografista* podemos vislumbrar las distintas posiciones políticas al respecto:

Tres Despachos Sobre la Nueva Ley de Cine

Tal como anticipamos, los miembros de la subcomisión especial de la Junta Consultiva encargada de estudiar el problema cinematográfico, no se pusieron de acuerdo entre sí; de ese modo, en vez de elevar un despacho único a la consideración de la Junta, cada uno elevó el suyo separadamente.

El Dr. Bullrich (católico) propone declarar al cine de interés nacional, crear un instituto en el que estén representados todos los sectores cinematográficos, obligar a la exhibición de películas nacionales en todas las salas, gravar los films extranjeros para aportar fondos a aquel instituto encargado de fomentar la producción, fijar porcentaje de autores argentinos, exigir que el 75 % de quienes intervengan en las películas sean argentinos y extremar recursos para eliminar monopolios en la producción, distribución y exhibición.

El profesor Ghioldi (socialista) propone adoptar medidas provisionales dejando que las soluciones definitivas las dé el próximo gobierno constitucional; entiende que el cine debe ser orientado por una repartición dependiente del Ministerio de Educación, que debe crearse una comisión calificadora para establecer si cada

⁹ Revista *Gente de cine*, mes de octubre/noviembre, 1955, pp.12, 13

película merece ser protegida, que cada film debe ser hecho por un porcentaje mínimo de artistas y técnicos argentinos, que los bancos deben otorgar créditos de acuerdo con la calificación de cada film y que debe garantizarse la independencia del cine de las influencias económicas, gremiales o gubernamentales.

El Dr. Zavala Ortiz (radical) propone que el cine sea protegido por el Estado cuando contribuya a la cultura del pueblo y sea de interés general, que se establezca la libre importación de equipos y materias primas, que se estimule la exportación, se acuerden créditos y se concedan premios estímulo, se fije máximos de importación de películas extranjeras y se apliquen impuestos a la misma, se exija un porcentaje de argumentos de autores nacionales y se cree un instituto formado por representantes de todos los sectores cinematográficos. Acerca del teatro sostiene que ninguna sala debe desaparecer sin que se construya otra en su lugar¹⁰.

Como podemos observar ninguna de las tres posturas nombran la censura en los films argentinos ejercida por el gobierno peronista, característica principal según la revista Gente de Cine, de marzo de 1957 de la nueva Ley sancionada bajo el gobierno de Aramburu.¹¹ En dicho artículo, el escritor Edmundo Eichelbaum, hace un recorrido por lo que fue la dura censura durante el peronismo, con sus palabras “*el peronismo no necesitó un esfuerzo muy grande ni una represión muy vigorosa para que el cine argentino tuviera su carácter anodino, falso privado de espíritu, apto para la propaganda interesada, corrompido y monopolista*”, expresando a su vez características de la nueva ley, la cuál entre otros puntos a destacar en su artículo 22 califica como delito la censura o mutilación de toda obra filmica y establece la correspondiente penalidad para quien lo practique. De la misma forma, en su artículo 4, determina que el único medio aceptable para ejercer el control social de lo que pueda atentar contra la moral es la justicia. A su vez, crea una comisión calificadora para que solo gocen de apoyo las películas de una dignidad aceptable, estableciendo la categoría A, para aquellas películas que tendrán una obligatoriedad de exhibición y recibirán la proporción que corresponda del Fondo de Fomento, como recuperación industrial de acuerdo con el éxito alcanzado, lo cuál según el escritor es discutible. Las mismas también competirían por premios anuales en dinero según su calidad artística. La otra

¹⁰ Heraldo del cinematografista, agosto 1956, n°1302.

¹¹ Revista Gente de cine, serie 44, Marzo 1957, pp.2,4

clasificación eran las películas de clase b que no gozarían de la obligatoriedad de exhibición, quedando libradas a su suerte. Con el fin de salvaguardar la industria cinematográfica, en el artículo 17, inciso d) última parte, se tiende a combatir el tipo de acuerdo monopolista característico del medio, ya que prohíbe que en una misma sala se estrenen sucesivamente más de dos films de una misma empresa productora. Sin embargo, dicha ley presenta algunos puntos objetables como el no tomar en cuenta a las cooperativas cinematográficas que en general disponen de muy bajos recursos.

La caída del peronismo llevó claramente a la exhibición de films que estuvieron prohibidos durante este período, tal es el caso de *Roma Ciudad abierta*, que como expresa el *Heraldo* de noviembre de 1955 se reestrenó por segunda vez el 3 del 11 de este año:

Estreno en Arizona 3/11/55 a \$4.20

Distribuye Italsud

Programa: por encima de las religiones y las ideas políticas está la lucha del hombre por su libertad... ¡Vea este gran documento de la lucha contra la opresión que durante años estuvo prohibido por la dictadura!

Nota: Tres 5 fue la calificación que dimos en ocasión de su estreno a esta excepcional película que fue el grito de libertad del cine italiano después de más de veinte años de fascismo y la iniciadora de la escuela neo-realista. Exhibida durante algún tiempo, fue prohibida luego por el régimen depuesto. La noticia de su reciente desbloqueo por las nuevas autoridades tuvo amplia difusión y la coincidencia de su tema con el clima que vive la ciudadanía argentina han de determinar, sin duda, que alcance otra vez gran éxito¹².

“El Heraldo del Cinematografista fue creada en 1931 y dirigida hasta 1968 por el periodista Israel Chas de cruz para brindar a los exhibidores información "libre de la influencia del aviso cinematográfico". No obstante superó sus objetivos iniciales para convertirse en una de las revistas más prestigiosas tanto en el ámbito local como en el regional. Sus páginas contienen un conjunto de noticias, estadísticas, análisis,

¹² Heraldo del cinematografista, 9 de noviembre de 1955 n° 1236 vol XXV año 25 BsAs p.236-237

*comentarios y declaraciones que cubre todas las actividades del negocio cinematográfico y valorizan, especialmente los intereses del sector al que se dirige.”*¹³

La voz del *Heraldo* representa los intereses de los distribuidores y exhibidores, publica notas referentes a reclamos del gremio, pero podemos a través de ellos hacernos una idea del público que asistía al cine en aquellos años, qué le interesaba, qué films buscaban, etc. El *Heraldo* claramente marca la existencia de un público “culto/alto” respecto del resto. El formato del *mismo* es similar al de un diario, con letra pequeña y división grillada, raramente recurre al uso de fotografías, se aboca a la entrega de información. No encontramos en sus páginas notas descriptivas de movimientos o corrientes estéticas analizando sus características ni formas. Su realización no estaba a cargo de escritores con formación teórico-académica en cine, capaces de desarrollar críticas profundas, investigar directores o films en particular. En sus páginas encontramos datos numéricos, noticias sobre leyes que afectan a la industria cinematográfica, y los análisis de films se atienen a buscar en cada película motivos de gusto o disgusto para su posible público, pronosticar o estimar su nivel de ventas y su éxito de taquilla. Con el correr de los años el *Heraldo* va agregando otros datos entre sus publicaciones por lo que a partir de 1952 podemos acceder a información de recaudaciones para los films.

Mientras publicaciones como *Gente de Cine* buscaban acercarse a Cahiers Du Cinema, el *Heraldo* publica notas y análisis sin firmar, como una voz general que representa a la publicación y al gremio. Analizan los films como productos y sus posibilidades de explotación como tal, si se habla en términos de su estética es sólo en pos de su aprovechamiento para mayor éxito en taquilla. La construcción del neorrealismo que hace ésta publicación no es en términos estéticos entonces, no parece interesarle tomar los films como pertenecientes a una corriente con similares características en la construcción y narración, sino que presenta generalmente análisis individuales y sólo hace relación a otros films similares si esto hubiera de servirle para propaganda.

Realizan encuestas anuales entre críticos y vemos que “Lustrabotas” es votada como mejor film de 1948, empatando con “El diablo y la Dama”. El año anterior también ganaba la encuesta un film italiano, “Vivir en paz”, pero antes de eso no habían

¹³ Kriger: página 20.

ingresado producciones italianas en la votación. Esto es una marca que no debemos pasar por alto. 1947 es el año en que el cine italiano se planta en la industria argentina. Desde entonces, y a pesar de las leyes proteccionistas, el número de films de esa procedencia estrenados en el país no paró de escalar. Muchos de sus pronósticos los basan, como dijimos anteriormente, en el éxito de taquilla en el exterior de los films; hemos encontrado, para ejemplificar, reiteradas menciones al récord de semanas en cartel de algunas películas en Nueva York. Las publicidades que aparecen promocionan los films en base a premios obtenidos y a si el film que publicitan es todavía más comercial que el anterior del mismo director. De estos factores dependía la exhibición de las películas.

No encontramos muchas notas con títulos que hablen explícitamente de Neorrealismo, incluyen todo estreno procedente de Italia bajo la etiqueta de “cine italiano”.

En la primera semana de Octubre de 1953 tuvo lugar en el Gran Rex la Semana del Cine Italiano, que contó con la visita de Vittorio de Sica. Allí se vio por primera vez “Ladrones de bicicletas”, que se estrenaría finalmente el 29 de octubre en salas. Dado que el *Heraldo* sólo hace crónicas de los films lanzados, dedica la nota sobre este evento a entrevistar a De Sica y comentar como acontecimiento de la industria los hechos día por día. Sabemos entonces que De Sica fue agasajado durante todo un día, comenzando en un almuerzo de la Asociación de Distribuidores de Películas, luego un cocktail de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, cerrando la noche con la presentación del film sobre el escenario del Gran Rex. Se habla del director con gran respeto y valoración y titulan sus declaraciones “El neorrealismo”, ya que el director opina que éste es el punto de partida del cine italiano.

Gente de cine es una publicación que se genera en el núcleo de un cineclub, con un determinado público, con un cierto nivel y formación, que se interesan por un cierto tipo de cine en particular, un cine de autor, un cine arte que precisa un espacio paralelo al de las salas comerciales para su disfrute y discusión. Al mismo tiempo esto genera a simple vista un marcado elitismo ya que tanto el cineclub como la revista apelan a un grupo reducido de personas. Sus autores son teóricos e intelectuales y se publican además numerosas críticas traducidas de autores europeos. Esto no debe pasarse por alto

en la construcción de la visión de la revista y en la constitución del objeto del deseo desde lo extranjero como opinión válida. Entendemos que la revista *Gente de Cine*, por su corte editorial académico y netamente teórico, surge pensada por aficionados del cine, y cuando nos referimos a éstos se trata enteramente de sectores que poseen bases en la educación media y alta, en las finanzas, en la publicidad, el comercio y los intercambios internacionales. No nos parece irrelevante la innumerable cantidad de notas con títulos o subtítulos que emplean el término “Neorrealismo”, a diferencia de lo que sucede en el *Heraldo*. También analizan las marcas autorales particulares de cada director en notas que llevan sus nombres por título. Las valoraciones estéticas que encontramos en estas publicaciones, acompañadas por grandes imágenes, son juicios críticos y análisis detallados de características del neorrealismo que no hallaremos en el *Heraldo*. Un enfoque claramente diferente para el análisis, con notas que buscan la base del neorrealismo en corrientes filosóficas y que explican la importancia de estos films para la creación de una nueva mirada en el cine italiano y su influencia internacionalmente.

Tiempo de Cine también surge del ámbito del cineclub, en éste caso el Cineclub Núcleo y es una publicación especializada que también podemos relacionar desde su diseño a su contenido con Cahiers du Cinema de la Nouvelle Vague francesa. Hallamos en esta revista diversas publicaciones vinculadas con la temática que nos compete. En la publicación de febrero/marzo de 1961¹⁴, encontramos una entrevista a Zavattini, realizada en ocasión del Festival de Mar del Plata, con un gran entusiasmo y admiración hacia el artista por los críticos Fenin, Castello, Sammaritano, Raschella y Minniti. Los mismos le preguntan, desde su opinión acerca de nuestro cine; la autocensura que lo caracterizaba y cómo llevarlo a cabo desde una postura crítica política; hasta del cine italiano que su generación construyó. Siempre ubicándolo en el lugar de maestro. Luego se realizan consideraciones acerca de la enseñanza que el neorrealismo nos dejó, ejemplificando con Cuba, como un país que supo captar dichas enseñanzas y construir una cinematografía particular desde su realidad, y es allí donde se hace incapié, configurar una cinematografía desde nuestra propia realidad es el paso a seguir según Zavattini, indagando aunque sea en pequeños temas, como contar la vida de un hombre común de clase media. Dicho director relata también, la experiencia de su visita a Cuba

¹⁴ Tiempo de cine, febrero/marzo de 1961, pp. 9 a 15

y de las novedades con las que se encontró. La nota continúa en el siguiente número de Tiempo de cine de Abril/mayo/junio¹⁵ de ese año.

En la misma se le pregunta a Zavattini sobre su opinión acerca de los cortometrajes producidos en Argentina que tienen una marcada relación con lo literario, a lo que responde que acepta la literalidad en su primera acepción de compromiso, es decir en realizar películas con buenos diálogos, porque en muchas oportunidades la adaptación de novelas retrasó el desarrollo estilístico del cine. Y en este sentido postula al primer neorrealismo que se apartó de dicha modalidad sin dejar de lado la narración que según el artista es inherente a los films. Luego se le pregunta cuáles son las posibles temáticas a tratar en nuestro cine a partir de lo que él percibió en su corta estadía, y su respuesta fue simple: apelar a la independencia, con dicho espíritu se hallarán fácilmente las temáticas a tratar en los films.

A continuación desarrollaremos en forma particular el análisis, la modalidad de recepción de cada film y sus respectivas consideraciones que contemplamos relevantes. A su vez, iremos interrelacionando los distintos discursos que constituyen su propio lugar de enunciación y generan espacios enriquecedores de información, en los que se dan a conocer, entre otras cosas, el de un sujeto poseedor de las competencias culturales requeridas para la correcta decodificación de estas películas, un sujeto que juega el rol de intermediario cultural.

La cinematografía Europea ha presentado siempre una expectación importante en nuestro país por sus técnicas y estilos. Esto se ve claramente con la llegada de los films neorrealistas. Según el índice de estrenos del *Heraldo* en 1947 apenas 10 films italianos se cuentan como estrenados en esta publicación, en 1948 el número se eleva a 33 y la década siguiente la cantidad por poco se duplica, estrenándose 68 films en 1956 tras los desbloques de ingreso de películas extranjeras, y 58 en 1957.

Mientras tanto, en *Gente de cine* se revelaban las cifras de recaudación en Europa: "*En Italia aumenta la venta de entradas en los cines. En 1949 se vendieron entradas por valor de 53 millones de liras. En 1950, 63 millones y en 1951, 72 millones*".¹⁶

¹⁵ Tiempo de cine, abril/mayo/junio de 1961 pp. 29 a 30

¹⁶ Gente de Cine, serie n°15, septiembre, 1952, pág.2

Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini (1945)

Se estrenó en nuestro país el 14 de agosto de 1947 en el cine Ambassador. Según los datos proporcionados por el *Heraldo del Cinematografista*, el film de carácter dramático ha tenido una valoración óptima e igualitaria de cinco puntos tanto en lo comercial, como en lo artístico y argumental. A cargo de la *Distribuidora Republic*, la concurrencia estaba dictaminada para mayores de 18 años, abonando la entrada bajo el valor de cuatro pesos.¹⁷ El programa que llevaba adelante el estreno ese mismo año pregonaba: *"por encima de las religiones y las ideas políticas está la lucha del hombre por su libertad...un film de impresionante realismo, filmado en los escenarios en los cuales los patriotas opusieron resistencia al invasor."*

Este film que contó con una publicidad favorable, presentaba un análisis en la revista, tal cual como afirma el programa, y en suma correspondencia entre ambos: *"una extraordinaria película italiana, por su sinceridad y realismo. Como en "Arco Iris", el tema de la guerra, los guerrilleros y el invasor, se enfoca con toda crudeza y excepcional humanidad y, en medio del terror y la desmoralización, sigue brillando la esperanza en un futuro mejor. Magníficos actores, conscientes de sus papeles – casi de su misión – encarnan figuras humildes y heroicas con toda eficacia. Ofrecen excelentes caracterizaciones Aldo Fabrizi como el sacerdote, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Harry Feist, Giovanna Galletti, etc., y se lucen también varios niños. Con escenarios auténticos de casas y calles destruidas de Roma, incluye escenas impresionantes de la tortura y fusilamiento de las víctimas. El dialogo, claro y conciso, está bien traducido. Los nazis hablan alemán. Cabe señalar que ha constituido un texto sin precedentes en New York, donde se exhibe ya 19 meses en la sala que la estrena, habiendo sido únicamente elogiada en varios países de Europa."*

Por disposición municipal se advirtió al público que el film estaba dotado de escenas de horror que podían resultar inadecuadas para personas impresionables. Ante este factor, Eduardo Eiburg en la voz de *Gente de Cine*, comentaba que *"...esta película produjo un efecto contrario. Pese a mostrar episodios de la ocupación de Italia, por las fuerzas alemanas, pese a incluir una larga secuencia en que se somete a uno de los*

¹⁷ *Heraldo del cinematografista*, 20 de agosto de 1947 n° 833 vol XVII año 17 bsas p.153.

personajes principales a una brutal tortura física; pese a los tiros de las ametralladoras y a las "razias" de las tropas de asalto, el público concurría a verla, cada vez con mas interés"

En Italia, sin embargo, la recepción contuvo dos ritmos diferentes, con predominio, en uno, de la descripción de ambiente y en el otro, del directo y fuerte desenlace. Hay un sector que reaccionó contra ese acontecimiento, la guerra y un estado de ocupación, mediante el rebelde y consciente levantamiento contra el enemigo, lucha que adquiere contornos de extrema dureza, puesto que se trata de la lucha activa por la libertad. Pero para otros, la guerra y la ocupación eran consideradas, más bien, "horribles presencias obsesivas" que se han infiltrado de pronto en los menores detalles de la vida diaria. El enemigo, afirman en *Gente de Cine*, es para esos seres la guerra misma.¹⁸

Roma, ciudad abierta que aparecía a los ojos del público argentino como un conjunto de sorprendentes imágenes, tuvo publicidad nuevamente y por ésta registramos que volvió a presentarse, en dos oportunidades, luego de estar largo tiempo fuera de programación. Como ya hemos mencionado, tras los desbloques peronistas, se realizó su reestreno mediante la *Distribuidora Ital sud* (de Francisco Ponce), por un lado, en los cines Astor, Libertador, Capitol y Palacio del Cine, el día 4 de febrero de 1954, con una entrada de \$3.70 a valor reducido a diferencia del estreno en 1947 y por el otro en el cine Arizona el día 3 de noviembre de 1955 con el aumento de la entrada al valor de \$4.20.¹⁹

Como una referencia favorable, encontramos en las revista *Gente de cine* la postulación del film entre las mejores recaudaciones del año 1954. En la segunda semana de su reposición en las salas de primera línea ha alcanzado reunir el valor de \$227.850²⁰ a diferencia de la primera semana que arroja un valor de \$141.350 (Libertador \$64.800, Astor \$40.000, Capitol \$21.150, Palacio de cine \$15.400).

Cooperó en su éxito haber sido reconocida y premiada un año posterior a su estreno en Italia. A pesar de la indiferente respuesta allí, por el contrario, la película resultó una sensación en el extranjero. Fue honrada con una nominación al Oscar por mejor guión y

¹⁸ Roma, ciudad abierta, Eduardo Eiburg, *Gente de Cine*, serie nº17, noviembre, 1952, pág.5.

¹⁹ Heraldo del Cinematografista, nº 1171 pagina 28, 1954.

²⁰ *Gente de Cine*, serie nº34, agosto, 1954, pág. 11

obtuvo el Gran premio 'Palma de oro' en el Festival de Cannes de 1946. Con el transcurso del tiempo y ya profundizados algunos temas del film, el diario *La Nación* comentaba acerca de *Roma, ciudad abierta*: "fue el film-manifiesto".²¹ Potenciado más aún al tener un estilo y marca propia, al ser neorrealista, la difusión del mismo proporcionaba, en términos de Birri "*la imagen de una nueva Italia que los públicos no conocían*".²²

El film que inaugura en Argentina una veracidad nunca antes vista, se afianza en sus reposiciones y reestrenos, los cuales dejan entrever al público la aparición de un nuevo estilo "*sin una tradición realista o, mejor dicho, de films realistas el "neo" que precede a la palabra realismo se refiere no tanto a las nuevas obras con respecto a las anteriores, sino a la realidad, a la vida nacional surgida en la Resistencia, que pasa a ser el objeto, el tema del cine italiano*".²³ En el Diario *La Prensa* del 22 de junio de 1947, el escritor Francisco Madrid alerta al público acerca de la nueva fuente de inspiración de los cineastas a partir de 1936, (guerra civil española) que son los sucesos contemporáneos, destacando a la escuela neorrealista y su expansión plena alrededor del mundo. Si bien el director confecciona un juicio valorativo respecto de la importancia que adquiere en esa época el neorrealismo no juzga sus bondades o errores, más bien describe como han ido cambiando los hilos argumentales a lo largo de la historia, calificando como vetustos y carentes de interés los hilos argumentales de amor, o de idilio que asoma entre inquietudes políticas y angustias científicas, para ser reemplazados por la historia que se vive.

En una nota del suplemento cinematográfico de la revista *El Hogar*, realizada por José Antonio Mendia, podemos destacar una gran importancia otorgada al neorrealismo por el autor, describiendo el año 45 como el año cero en el cuál nace el verdadero cine italiano. Películas como *Roma Ciudad Abierta*, son admiradas por su confección a partir de los bajos recursos que poseía Rossellini para llevarla a cabo, y a su vez es resaltada como piedra fundamental del cine italiano contemporáneo. Asimismo, *La tierra tiembla* es reconocida por su habilidad para llevar el realismo hacia

²¹ La Nación, Jueves 2 de junio, 1977.

²² Gente de Cine, serie n°43, noviembre, 1956, pág 10 y 11.

²³ Tiempo de Cine, año n°1, agosto, 1960, pág.9.

lo regional, en el marco de un acontecimiento histórico del pasado. Por otro lado, el escritor se pregunta cuál es la orientación del nuevo cine italiano a 10 años de su nacimiento, para responder postulando dos films: *La Strada*, de Fellini, y *Senso* de Luchino Visconti. Destacando al primero como uno de los más bellos films de la historia del cine, y al segundo si bien le encuentra algunas fallas lo señala como poseedor de cualidades del mejor cine italiano. La noticia estimamos fue publicada (pues llegó a nuestras manos como un recorte dentro de un sobre en el Museo del Cine) en el año 1955 de dicha revista, si tenemos en cuenta que el autor escribe 10 años después del nacimiento del cine italiano postulado por él en 1945. A su vez, podemos observar claramente la construcción de deseo en el público, incitándolo mediante adjetivos positivos a ver esas películas recientemente estrenadas, *Senso* y *La Strada*.

En la publicación del Instituto Nacional de cinematografía *Revista de Cine* del mes de marzo del año 1964, bajo el título “Roberto Rossellini un humanista de nuevo tipo”, desde la perspectiva que otorga la distancia temporal para analizar determinado objeto, se describe al cineasta como quien supo crear una ruptura sin retorno en el interior de las estructuras cinematográficas conocidas hasta el momento; postulando a *Roma ciudad Abierta* en primer lugar como una síntesis del hombre contemporáneo aplastado por los regímenes autoritarios y el drama humano incluido en ese marco. Luego el escritor nombra a *Alemania año cero* y *Paisá* como seguidoras de este modelo. Rossellini es catalogado como la figura del cine vinculado al drama, a la naturaleza del hombre actual, y como un humanista que halló en el cine su medio de expresión.

***Lustrabotas* de Vittorio De Sica (1946)**

El estreno de *Lustrabotas* se realizó el 29 de julio de 1948, por la distribuidora *Eagle Lion*. Este film de carácter dramático se presentó hablado totalmente en italiano y con la restricción en aptitud para menores de 14 años. A pesar de estas condiciones, fue valorada con un puntaje de "5" en lo comercial, artístico y argumental. Estos datos que encontramos reflejados en el *Heraldo*, se ven reforzados por la presencia de un programa que declara: "*una de las mas grandes obras maestras de la cinematografía...El drama lacerante de la niñez descarriada y envilecida por la guerra, en una película de inolvidable emoción y de extraordinaria fuerza humana... Nadie que*

vea *"Lustrabotas"* la olvidará jamás...".²⁴

En su análisis determinan al film como *"Drama de extraordinario vigor y vibrante realidad humana, impresiona al espectador con la trágica verdad que revela sobre la infancia descarriada de la posguerra europea. Escenas de intenso patetismo abundan en el film, al describir el paulatino envilecimiento de los niños en un reformatorio. La atmósfera densa del relato esta oportunamente interrumpida con matices de humor, especialmente en el diálogo, aunque siempre prima el tono dramático, sombrío y desalentador. Firme el ritmo. Ha sido filmada casi totalmente en escenarios auténticos, en calles de Roma y en el interior de un reformatorio. Los niños Rinaldo Smordoni y Franco Interlenghi, verdaderos prodigios de la naturalidad, llevan el mayor peso de la interpretación y sus espléndidos trabajos contribuyen decisivamente a que el film alcance la enjundia inusitada que lo distingue. Colabora muy bien el resto del reparto, en papeles episódicos. El director Vittorio de Sica ha sabido elegir con inteligencia el intérprete exacto para cada personaje. "Lustrabotas" es una de las mejores películas de los últimos años, y su carácter de obra maestra no le resta atracción popular, puesto que en este caso el arte está al servicio de una idea humana y social. Al comienzo se señala al espectador que Italia ha solucionado ya los problemas que describe la película. Se advierten los cortes que ha sufrido. La fotografía esta deslucida por el contratipo. Además, cabe señalar que se filmó a las pocas semanas de ser liberada Roma, con gran escasez de elementos técnicos. A pesar de su reparto desconocido, las entusiastas críticas que se han hecho de ella, y la gran propaganda de "boca en boca" aseguran un suceso comercial extraordinario".*²⁵

Nos encontramos ante la extremada sensibilidad de los niños, la finura del realizador y también una cierta sentimentalidad, lo cual lo colocó como el portaestandarte de la escuela "verista", como estaba de moda llamarla, afirma Bertran de Garambé, aludiendo al neorrealismo. ²⁶ *"He tratado de dar una realidad transfigurada, transportada a un plano poético, lírico..."*, afirmaba De Sica y era aquello lo que conmovía al público.

²⁴ Heraldo del cinematografista, 4 de agosto de 1948 n° 880 volXVIII año 18 bsas p.169.

²⁵ Heraldo del cinematografista 4 de agosto de 1948 n° 880 volXVIII año 18 bsas p.169

²⁶ de "Ecrits de Paris", 1952. Traducción de R Garcia Lupo para Gente de Cine, serie n°19, enero, 1953.

La crítica afianzaba el tema de la infancia puesta en tela de juicio y con ella la sociedad. A modo propagandístico, impulsaban la recepción como el testimonio de un "grito de remordimiento" en términos de Georges Altman, tomado por Edmundo Eichelbaum, quien dispuso en *Gente de Cine* el hecho de que en *Lustrabotas*, *se nos arroja la realidad en plena cara, y solo se nos muestra como casi privada de esperanzas como una llaga. Jirones de verdad arrancados a la angustia, a la zozobra de un presente en el cual puede decirse que no se vislumbra todavía la señal de un porvenir distinto. Pero jamás en ningún film, la responsabilidad de los adultos ha sido hasta ese punto y tan espontáneamente denunciada*".²⁷

Demostrando un sentido pedagógico se alude a no exigir a las películas de niños que den soluciones para esos problemas; sino que cintas como *Lustrabotas* "...están hechas para servir de testimonio y para hacer reflexionar a aquellos que son responsables de niños a quienes deben transformar en hombres".²⁸ Por otro lado, encontramos publicado en la misma serie del mes de marzo en que se publica ésta nota, la cartelera de club de *Gente de cine* en la que informan la exhibición de *Lustrabotas* el día sábado 31 de marzo a las 24hs en el cine Biarritz.²⁹

Tras la Segunda Guerra Mundial la Academia de Hollywood comenzó a prestarle atención a las películas extranjeras o, mejor dicho, a las películas habladas en un idioma que no fuera el inglés. Sin duda, fue el neorrealismo italiano el movimiento que llamó la atención de los cineastas del mundo entero y los americanos fueron sensibles a su influencia. Así es como *Lustrabotas* de Vittorio de Sica, obtiene en 1947 el Oscar a la Mejor Película en Idioma Extranjero. Se trató de un premio honorario, decidido por la cúpula de la Academia, y sin dar a conocer los títulos finalistas en las discusiones.³⁰

²⁷ El cine ante el Drama de la Niñez de Desgracia, traducción de Edmundo Eichelbaum, *Gente de Cine*, serie nº1, marzo, 1951, p.6.

²⁸ Ibidem.

²⁹ *Gente de Cine*, serie nº1, marzo, 1951, pág. 8

³⁰ *La Nación*, 2 de junio, 1977.

Ladrones de Bicicletas de Vittorio De Sica (1948)

El film se estrena en Roma el 5 de diciembre de 1948, en ese mismo mes, a sólo 24 días, el *Heraldo* realiza un pequeño comentario en Argentina acerca del nuevo film. Si bien en nuestro país *Lustrabotas* contó con buena publicidad, revela que "*Vittorio de Sica, ha hecho otra obra con asunto y espíritu semejante, destinada a una pobre recepción en Italia y a fantástico éxito en el extranjero. Con el corte de un par de escenas será un negocio ideal en América. La película tiene fuerza y destaca un interesante desfile de caracteres*".³¹

No obstante, años posteriores en la misma revista informaron que la cinta se estrenó el 29 de octubre de 1953 en Argentina, bajo la distribuidora *Merco Pictures* en las salas de Libertador, Biarritz, Los Angeles, Capitol, Radar, Palacio del cine, Astor y Gran Liniers simultáneamente, lo cual comprende un récord en nuestro país. En boletería el valor de la entrada era \$3.70 para todos estos cines. La valoración fue igualitaria en el *Heraldo*, con el puntaje de 5 en comercial, artístico y argumento, como así también se preponderaba la potencia dramática, humanidad, elogios de la crítica, premios, el nombre de De Sica y la propaganda de boca en boca. Ésta tardía muestra fue argumentada en una nota de *Gente de Cine* de 1954, la cual expuso que "...*las contingencias de la distribución -no siempre suficientemente aclaradas- se confabularon para que en 1953 fuera en cierta forma, el año que permitió a nuestro público conocer, si bien en algunos casos retaceadamente, algunas de las películas que cimentaron la fortuna del cine neorrealista. Una producción de 1948 "Ladri di biciclette" constituyó el acontecimiento más importante de los estrenos italianos pero al mismo tiempo este film marca la culminación de un movimiento y un estilo y da la medida del justo límite a que puede aspirar la cámara al penetrar en la vida humana...*".³²

El análisis que presentó el *Heraldo* amparó la eficaz recepción del film: "*El mayor éxito puede esperarse de esta película que se incorpora al reducido grupo de las*

³¹ *Heraldo del cinematografista*, 29 de diciembre de 1948 n° 904 volXVIII año 18 bsas p.283

³² *Gente de Cine*, serie n°9, enero-febrero, 1954, pág. 9 y 10

grandes obras maestras del cine de todos los tiempos porque su drama es universal y permanente. Toca el tema de la miseria y de la incomprensión de la sociedad que torna mas terribles las angustias de los pobres; la bicicleta que roban al protagonista simboliza la esperanza – su esperanza de dar comida, techo y ropa a su familia, su esperanza de vivir – y los ladrones, el ladrón, es la sociedad, que le niega esa esperanza. La descripción de ese padre que busca desesperado la bicicleta que nunca encontrará, porque no hay piedad para él, y del hijito que lo acompaña y lo comprende, alcanza cumbres de intenso patetismo, que conmueven hasta las fibras mas íntimas de todos los espectadores, en escenas de poderosa emoción y ejemplar sencillez. De Sica ha hecho un canto al dolor y un reclamo a la solidaridad humana en una película valiente, generosa e implacable. Su pensamiento surge transparente a medida que progresa el relato y a lo largo de todo su desarrollo van hilvanándose las piezas de su elocuente crítica social; lo que el mundo tiene de indiferente, de hipócrita, de egoísta y de inevitablemente corrupto aparece expuesto con coraje y franqueza, formando parte de una tragedia que honra al cine. Ha sabido expresarse con la honradez y la limpieza necesarias para lograr la “participación” del público y así éste comparte la tremenda odisea y el hondo sufrimiento del protagonista, sin tener un minuto de alivio y de respiro, como no lo tienen los olvidados de la sociedad. Lamberto Maggiorani, ex obrero ladrillero a quien De Sica eligió como intérprete central, agrega a su físico para el papel un gran poder de transmisión que le hace salir airoso de un trance difícilísimo; el niño Enzo Staiola tiene una simpatía y una ternura que arrancan lágrimas, y Lianela Carrel cubre con eficiencia el otro puesto importante, aunque menos comprometido. La música de Cicognini es una admirable contribución, lo mismo que la fotografía elocuente y dura; el libreto, de Cesare Zavattini y un numeroso grupo de autores, es de lo mejor que se ha escrito para ser filmado. Demás está decir que se justifican ampliamente los premios internacionales, el Oscar y la enorme cantidad de distinciones acordadas en todas partes a “Ladrones de bicicletas” y demás también aclarar que cada uno que la vea será su propagandista”.³³

La propaganda que aquí se anunció, "Ganadora de grandes premios internacionales, de un Oscar de Hollywood y de infinidad de otras distinciones, llega hasta nosotros una de las obras maestras del cine de todos los tiempos... ¡Un drama de intenso patetismo

³³ Heraldo del cinematografista , 4 de noviembre de 1953 n° 1157 vol XXIII año 23 bsas p.175

*que conmueve hasta las fibras más íntimas y ubica a Vittorio De Sica entre los grandes genios de la pantalla!"*³⁴ no presenta diferencia con la exhaustiva mención que realiza la revista *Gente de Cine* sobre los festivales que dieron ocasión en esos tiempos, y que retribuyeron la labor con estos premios del año 1949: Nominada al Oscar: Mejor guión. Premio Honorífico a la Mejor película extranjera: Globo de Oro: Mejor película extranjera; BAFTA: Mejor película; 6 premios del Sindicato Nacional de periodistas italianos, incluyendo, película, director; 2 premios National Board of Review: Mejor película, director y Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor película extranjera.

No eran erradas las palabras de Nicolás Mancera en *Gente de Cine*, cuando denominó a De Sica como una "especie de mago oculto"³⁵, ante la admiración que se generó con el film. En suma a aquella nota en que Giulio Cesare Castello tomaba a "Vittorio De Sica y los valores humanos", en la cual comenzó afirmando que "*Volver a 'Ladrones de bicicletas', ahora que el éxito casi unánime hallado en el panorama nacional, se va desplazando, y siempre en un plano de entusiasmo, el panorama internacional...valorar la importancia de la obra no sólo en si, sino en la historia de su autor...Quiere decir también despejar el campo de algún equivoco nacido de las observaciones de una parte de la crítica*".³⁶ De alguna manera, clarifica la crítica de carácter negativa y polémica de Favio Ferlivese en la "Feria Letteraria" del 12 de diciembre de 1948, para luego refutarlo y plantear sus propias conclusiones, (lo cual, creemos relevantes para evidenciar la recepción del film), tales como la afirmación de que los defectos no-graves, son todo caso, propiamente de orden narrativo, como así también declamó una sordera y tontera en la crítica italiana en cuanto a los valores psicológicos y humanos del film y consideró que si hay una carrera coherente, en el sentido de un desarrollo unívoco de las premisas, aún sobre un plano moral y social, ésta es propiamente la carrera de De Sica.

Aquí, es interesante ver los efectos del binomio De Sica- Zavattini. El diario *La Nación* afirma acerca de esta fórmula: "*Cesare Zavattini, su influencia en la promoción del movimiento denominado "neorrealista" es indiscutible, así como sobre la labor de*

³⁴ Heraldo del Cinematografista , 4 de noviembre de 1953 n° 1157 vol XXIII año 23 BsAS p.175.

³⁵ El mago De Sica, "Mañana es demasiado tarde", Nicolás Mancera, *Gente de Cine*, agosto, 1951.

³⁶ *Gente de Cine*, serie n°1, Marzo, 1951, pág. 4.

algunos de los mas importantes directores de post guerra, sobre todo de De Sica³⁷, con quien trabajó como libretista. Por su parte, indicaba *Gente de Cine* sobre esto, al lector de febrero y marzo de 1953 que "*Quienes hayan leído la novela de Luigi Bartolini, habrán verificado cuanto difiere de ella la película de Vittorio De Sica. Es que la lectura de esta novela inspiró a Cesare Zavattini una historia, en gran parte original*".

En la revista *Cine Hoy*, del mes de Noviembre/Diciembre de 1963, se publicó una nota titulada "Cine y literatura", escrita por Atilio Dabini, quién nos ofrece un recorrido por el vínculo entre cine y literatura en Italia, desde la época del fascismo, pasando por el neorrealismo, en el cuál citando a Pavese nos expone sus consideraciones acerca de Vittorio De Sica, como el mejor narrador italiano. Asimismo, ejemplifica con Visconti la realización del punto de equilibrio en la relación entre literatura y cine, en sus películas *Ossessione* y *La Terra Trema*. Luego propone a Zavattini como ejemplo más importante de escritor que pasa al cine, otorgándole la responsabilidad de la concepción de lo que De Sica narra con su cámara, destacando en particular este binomio como el símbolo de la relación cine-literatura.

Aportaba Bertran de Gmbaré: "*Ladrón de bicicletas nos da una visión fraternal de la miseria que escapa a toda farsa,...sobretudo se libera de las trabas clásicas del film realista... nos reintegró la simplicidad que había desertado de la pantalla con la muerte del cine soviético*".³⁸ Junto a esta crítica y favorable al desarrollo e incorporación al mercado cinematográfico del film en Argentina, encontramos que *Lustrabotas* fue reestrenada en el cine Losuar el 18 abril 1968, mediante la *Distribuidora Cineco Films* y con una entrada de \$2.99, mucho menor en valor a la inicial.

El *Heraldo* demuestra desde el mes de noviembre de 1953 recaudaciones más elevadas que las obtenidas el año siguiente a su estreno en nuestro país. Valores que no se vuelven a repetir y que podemos ver reflejados en *Gente de Cine*, la cual, a su vez, al exponer notas sobre *Ladrones de bicicletas* y hacer hincapié en dicho film, se corresponde, en términos de fecha, de manera sorprendente al aumento del valor recaudado.

³⁷ La Nación, 14 de septiembre de 1958.

³⁸ Gente de Cine, serie nº 19, enero, 1953.

Recaudaciones según *Gente de Cine*³⁹

.Suplemento estadístico: Recaudaciones en salas de primera línea. 47ª Semana de 1953 (terminada el 28 de noviembre) total semana: 14 películas.....\$1.074.050

Rendimiento: Ladrón de bicicletas (Merco) 4º semana (Biarritz \$18.100, Libertador \$17.000, Los Angeles \$16.400, Palacio del cine \$16.350, Radar \$10.000, Capitol \$9.350).....\$87.200

.48ª Semana de 1953 (terminada el 5 de diciembre) total semana:15 películas.....\$1.050.300

Rendimiento: 13º Ladrón de bicicletas (Merco) 5ªsemana (Los Angeles).....\$23.150

.49ªSemana de 1953 (terminada el 12 de diciembre) total semana:16 películas.....\$1.013.450

Rendimiento: 15º Ladrón de bicicletas (Merco) 6ª Semana (Astor).....\$16.900

50ª Semana de 1953(terminada el 26 de diciembre) total semana:27 películas....\$1.014.550

.15º Reposición: Ladrón de bicicletas (Merco)1ª semana (Los Angeles \$17.000, Capitol \$10.300).....\$27.350

Recaudaciones según el *Heraldo del Cinematografista*⁴⁰

Al 18 de noviembre de 1953: \$408.300

Al 25 de noviembre de 1953: \$625.400

Al 2 de diciembre de 1953: \$866.800

Al 9 de diciembre de 1953: \$954.100

Al 16 de diciembre de 1953: \$977.300

Al 23 de diciembre de 1953: \$994.200

³⁹ Gente de Cine, serie nº9, enero-febrero, 1954, pág.11 y Gente de Cine, serie nº32, mayo, 1954, pág. 11

⁴⁰ Heraldo del Cinematografista: nº1159 p.183, nº1160 p.187, nº1161 p.189, nº1162 p.191, nº1163 p.195, nº 1164 p.197.

Milagro en Milán de Vittorio De Sica (1951)

El film se estrenó en nuestro país el 17 de febrero de 1956 en el cine Luxor, bajo la *Distribuidora Italsud*, en italiano y con el costo en boletería de \$5.30. Con respecto a su valor comercial, la revista el *Heraldo* sostuvo: "*A la extraordinaria calidad artística de la película del epígrafe se ha unido el éxito de taquilla logrado en la sala de estreno. Aún cuando no le asignamos valor comercial determinado, señalando, sin embargo, que el mismo será elevado, nos complacemos en destacar el suceso obtenido, que ratifica nuestro pronóstico*".⁴¹ Sin embargo sus valores fueron: De Sica, propaganda de boca en boca, premios, encanto del tema, los que influyeron en el programa, que afirmaba: "*Un delicioso cuento de hadas, con una moraleja encantadora: se es feliz en un lugar donde "Buenos días" quiere decir "Buenos días". La mano maestra de Vittorio de Sica al servicio de una fábula llena de tierna ironía y finísimo ingenio*".⁴²

El análisis que sustenta toda la recepción del film, se evidencia cuando argumenta lo siguiente: "*Imposible resulta asignar un valor comercial definido a un film desconcertante si bien encantador para quienes sepan apreciar en todo su alcance la finísima ironía de la trama y de la alegoría pese a lo cual consideramos que el mismo puede ser elevado, dada la simpatía del film y su ternura, que ha de llegar en particular a públicos de cierta sensibilidad. Narrado en forma de una deliciosa fábula, con escaso diálogo y magnífico fondo musical, el relato mantiene en todo su transcurso una suave comicidad y cuenta con una extraordinaria cantidad de personajes. La imagen juega en todo momento un rol preponderante y los encuentros de los dos poderes de mal, el vuelo final, las reuniones de los mendigos, etc., constituyen cada uno en si cuadros de plasticidad y luminosidad pocas veces lograda en el cine italiano. Dado el tono del film se le perdonan excesivas ingenuidades e incongruencias dejando como saldo una impresión de delicioso optimismo. La acción se sitúa en unos terrenos baldíos a lo largo de las vías del tren, cerca de Milán y en la ciudad misma, levantándose la cabalgata celestial al final desde la plaza frente a la catedral. Los trucos fotográficos están bien logrados y tiene interés una danza a cargo de Alba Arnova*".

⁴¹ *Heraldo*, n° 1279 pagina 37 año 1956.

⁴² *Heraldo del Cinematografista*. p.34 n°1278 volumen XXVI año 25, 22/2/56.

A primera vista entendemos que como sostuvo De Sica en *Gente de Cine* "El asunto más comercial en cine, es la poesía..."⁴³. Es sin duda la prueba de más grande originalidad que llevó a la expectativa del éxito comercial. Mezcla confusa de realismo y delirio según la traducción de Gracia Lupo a Grarambé (de "Ecrits de Paris", 1952), es a su vez la veta que destacaron en el Festival de Cannes de 1951 y que *Gente de Cine* expuso: "La incorporación del elemento mágico, del sueño y de la fantasía, apartan a *Miracolo a Milano* de la verdad estrictamente realista de 'Sciuscia' (*Lustrabotas*) o de 'Ladri di biciclette' (*Ladrones de bicicletas*) y amplían su campo de experimentación humana". El público se vio atraído por los tintes que "oscilan de lo popular a lo intelectual y utiliza los símbolos puros o atrevidos, según convenga" afirmaba Aldo Roland, y profundizaba "...es, por muchos conceptos, un film polémico, pero es justamente esa condición la que aumenta su trascendencia y la lleva a señalar el límite de una nueva etapa en la evolución del cine italiano por la incorporación de elementos temáticos o de estilo que revitalizan el espíritu de la frondosa producción neorrealista sin tergiversarlo ni alterarlo allá de lo estrictamente formal".

Ya escribía Jorge D' Urbano una carta a Roland en la que refleja el perfil de un espectador corriente, desligado de su posición: "*Miracolo a Milano* es un cuento de hadas y es característico de nuestra época que haya sido precisamente un cuento de hadas lo que más polémicas ha desatado...A fuerza de ser creídos hemos ido a dar en la peor de las creencias: la de imaginar que todo ideal es una superstición...somos tan incongruentes en nuestro escepticismo que nos reímos de un dragón...se trata en verdad de un milagro...Hay en todo el transcurso una nota de violento y desatado optimismo". Este margen positivo alentó a De Sica el compartir con su film que "las cosas tristes valen la pena de ser vivida" lo cual, teniendo en cuenta que es un film de postguerra, tiene bastante peso sobre el público..⁴⁴

Críticos argentinos votaron, en 1957, los mejores films estrenados en 1956. Aquí se destacó "Milagro en Milán" entre 10 films del momento. Los críticos que participaron, fueron Burone (*La Prensa*), Calki (*El Mundo*), Dominanni (*Clarín*), Echerlbaum (*Mundo Radial*), Ferreira (*La Epoca*), Fisner (*Gente de Cine*), Gaffet (*Gente de Cine*),

⁴³ *Gente de Cine*, junio, 1953, pág 9.

⁴⁴ *Gente, de Cine*, serie n°3, mayo, 1951, pág 8.

Rocha (*Gente de Cine*), Roland (*Gente de Cine*), Vera Ocampo (*Gente de Cine*) y Vale Paz (*La Razón*). A diferencia de todos los films propuestos para la votación, 'Milagro en Milán' fue votada por todos ellos y obtuvo mayoría de 5 votos en el puesto n°3 otorgados por *La Prensa*, *Clarín*, *Crítica* y *Gente de Cine* y solo un voto en el n°1.⁴⁵

***Umberto D* de Vittorio De Sica (1952)**

El film se estrenó en Argentina el 16 de diciembre de 1952, bajo la distribuidora Italsud, en lengua italiana, prohibida a menores 16 años, se presentó ante la sala de Cine Ambassador, con el valor de la entrada a \$5.30, mas elevado que los film neorrealistas estrenados con anterioridad. En valor artístico y argumental recibió un puntaje de 5 a diferencia del valor comercial que recibió 3 1/2 por lo cual argumentaron en el análisis del *Heraldo* "*Película sencilla y humana, tememos que no sea comprendida en todos los sectores del público y que, por eso, su resultado de boletería no esté a la altura de su calidad y su valor*". Y agregaban "*Ha puesto en la pantalla un auténtico pedazo de vida y por eso mismo no ha usado los convencionalismos ni los énfasis dramáticos a que está acostumbrado el espectador; cuenta la historia con apego a la realidad, objetivamente, sin aspavientos ni sentimentalismos y obliga al mismo público a usar su comprensión y su sensibilidad para extraer del relato el punzante patetismo y la poesía que encierra. Y, por ende, será sólo el público adulto, el de aguda percepción, el capaz de apreciarlo. Dos figuras nuevas en la pantalla, el anciano Carlo Battisti y la adolescente María Pía Casilia, tienen a su cargo casi todo el peso de la interpretación y, bajo la experta guía de De Sica, se desempeñan con la naturalidad requerida por la índole del film. El diálogo, como todos los demás elementos, es de severa concisión y elocuencia, y la historia tiene lugar en su mayor parte en una pensión y en muchos escenarios auténticos de Roma. Muy buena la fotografía y ajustada la ilustración musical*".⁴⁶

Que haya recibido elogios de la crítica se debe, estimamos, a los premios que recibió desde un principio, el programa utilizaba esto y sostenía lo siguiente: "*Laureada en*

⁴⁵ *Gente de Cine*, serie n°44, marzo, 1957, pág. 5.

⁴⁶ *Heraldo del cinematografista*, 24/12/52 pagina 170 n°1112.

Cannes y otros festivales internacionales, Umberto D es una de las grandes películas del cine moderno...Vittorio De Sica, maestro de directores, relata con desgarradora emoción y honda ternura el drama de la soledad de los ancianos y consigue un poema de maravillosa humanidad!".⁴⁷

En el panorama de un festival, Nicolás Mancera de *Gente de Cine* comenta la expectativa que *Umberto D* generó: "*De Sica consigue un film realmente maravilloso, muy rara vez logrado en la historia del cine. Porque Umberto D es la culminación de los dramas que había planteado antes el creador...El realizador deja el optimismo del interrogante del futuro, aunque plantee con todas sus fuerzas lo terriblemente pesimista del presente*". El film había sido visto en Italia por solo 10 personas y al terminar su exhibición, flotó en el aire una convicción: *Umberto D* era la mejor película del Festival, y el clima que creó se mantuvo hasta el final, proclamándose como la mejor por 10 votos contra 1".

Es así que De Sica logró el éxito pero poniéndolo en riesgo, algo que sostiene *Gente de Cine* en la portada de su revista de diciembre de 1952: "*Vittorio De Sica arriesgó su reputación sobre un tema ingrato en el que ni la situación ni los caracteres se prestan al éxito fácil que recompensa muy a menudo la sensiblería y la vulgaridad...Un viejo moroso, una sirvienta encinta: dos tabús, dos personajes, según las costumbres del comercio cinematográfico, no deben franquear las puertas de los estudios, que no deben existir, que no existen*".⁴⁸ En la votación realizada entre los asociados del *Club Gente de Cine*, el film *Umberto D* se impuso como una de las mejores producciones estrenadas en Buenos Aires en 1952. Fue honorada en producción extranjera como la mejor película, el mejor director: Vittorio De Sica y como mejor argumento original: Cesare Zavattini. Aquí comprendemos el porqué de sus críticas que consistieron en los siguientes puntos: el film se comporta como mensaje eterno y universal, se encuentra dotado de un contenido meramente social, señala una reacción en el panorama del neorrealismo, inicia una atmósfera de humanismo, contiene un estilo y sentimiento con toque relacionados a films chaplinianos y el uso genial de los sonidos y silencios de la mano de la musicalización de Cicognini envuelve una atmósfera de un sin fin de

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ *Gente de Cine*, serie nº18, diciembre, 1952, portada.

aspectos.⁴⁹

De Sica justificó la recepción de film aclarando: "...No he hecho concesiones ni para mi, ni para los espectadores". Por eso algunos podrán recibirlo de un modo optimista y otros no así. Nicolás Mancera lo define como "Hay quienes creen que hay un pesimismo evidente en devolver al protagonista a la vida, con las mismas luchas de las que pretendió escapar...Otros aseguran que el optimismo aflora en el ansia de vida del can, que pese a ser atrapado por la perrera y haber pasado hambre enseña al protagonista a luchar contra el destino adverso y le devuelve el optimismo perdido".⁵⁰

Mientras que se publicó en La revista del Cinema Italiano su segundo número dedicado enteramente a este film y en el que Zavattini entregó un capítulo realmente excepcional titulado "Alcune idea sul cinema"⁵¹, paradójicamente, en la contratapa de Gente de Cine, una nota bajo la firma "T.C" publicó "¿Hasta cuándo Umberto D parecerá genial?",

El film se reestrenó el 27 marzo de 1962 en el cine *Paramount*, con entradas de \$26.40. Hasta antes de ese entonces las recaudaciones registradas en el *Heraldo* tuvieron su recaudación máxima el 28 de enero de 1953, en pleno auge del film. Producto de una escala ascendente, registramos las fechas con su respectiva recaudación:

Recaudaciones según el *Heraldo del Cinematografista*⁵²

Al 7 de enero de 1953: \$134.500

Al 14 de enero de 1953: \$233.100 (cuarta en recaudaciones esa semana)

Al 21 de enero de 1953: \$310.600

Al 28 de enero de 1953: \$381.400

⁴⁹ Gente de cine, serie enero, 1953, pág.6 y 7.

⁵⁰ Gente de Cine, nueva serie n°11, mayo, pág. 2

⁵¹ Gente de Cine, serie n°21, abril, 1953, pág. 2

⁵² Heraldo del Cinematografista n°1114 p.3, n°1116 p.11, n°1117 p.15.

Paisá de Roberto Rossellini (1946)

El film se estrenó el 9 de febrero de 1956, es decir 10 años después de su estreno en su país de origen, bajo la Distribuidora Argencine. De carácter dramático, esta extraordinaria película fue presentada en el Cine Iguazú, con una entrada por el valor de \$5.30. En los datos proporcionados por el *Heraldo*, también encontramos las valoraciones que aluden a Rossellini, premios, dramatismo y a la prohibición a la que había estado sujeta, lo que la convierte en objeto de deseo.

Un film marcado por esta extraña necesidad de hacer sentir a su pueblo las desgracias, en el que el *Heraldo* analizó aspectos abogando que *"Su línea argumental tiene como nexo el avance de los aliados en Italia, en 1943 y 1944. Relata distintos episodios, de intenso realismo, ocurridos durante la guerra en Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, etc. A cada uno de los puntos conquistados por los aliados corresponde un episodio, dos de los cuales -los botines del negro y Fred y Francesca- ya fueron en la voz humana. La película destaca su calidad hondamente humana y amarga y fue una de las primeras en abrir las puertas del cine al realismo italiano. El hecho de que recién ahora se conozca entre nosotros le quita atracción, tanto por haberse exhibido ya otras películas de similar estilo posteriormente, como por tratarse de un tema de guerra que a diez años de su evocación ha aminorado su interés. Aún así, cuenta con grandes valores de consideración y los diferentes episodios, en su mayoría muy crudos, están todos eficazmente interpretados por actores de diferentes nacionalidades y hablando las lenguas originales de sus personajes respectivos. El doblaje acusa deficiencias, como también falla la técnica general del film en la fotografía – partes en contratipo – y en el sonido. Es de calidad el fondo musical. La circunstancia de haber sido estrenada en parte, y sus especiales características, determinan que su pronóstico comercial sea difícil. Todo ello, sin olvidar su elevado nivel artístico que la hace muy interesante para audiencias cultas". Al no presentar un reconocimiento demasiado exiguo, como en el caso de otros films del director, en el panorama local, el programa aclamó."* Por fin se puede conocer la obra maestra del neorrealismo italiano, la película cumbre de Rossellini en la que, pantallazos humanos y tensos, jalonan el avance de las fuerzas aliadas en Italia".⁵³

⁵³ *Heraldo del Cinematografista* n° 1277 página 29 año 1956

Su muestra demorada la evidencian los críticos, que ante la llegada de la cinta, admitieron *"Los retaceos de los distribuidores y las exigencias de boletería motivaron que lo que se exhibió entre nosotros con el título de "La voz humana" título del primer episodio de un film compuesto por dos "Amore" y "Il miracolo" suficientemente conocida por la crítica extranjera por las diversas polémicas y juicios contradictorios que permitió su presentación, especialmente en EEUU. Dos episodios de "Paisá"(1946) también filmado por Rossellini, sobre el humo de la retirada alemana a través de la península, constituye la segunda parte de lo que ya hemos aclarado se programa bajo el título de "La voz humana", respondiendo a exigencias de consumo".*⁵⁴ Dicha exigencia responde también a la disposición en que han designado la exhibición del film, y en esa situación fue como el público la recibió *"...Y bien: esa película vino a Buenos Aires. Pero al público porteño, a ese público que llena diariamente tantas salas se les exhibe, bajo el título de 'La voz humana', el episodio que lleva ese nombre privado del otro y con el caprichoso editamiento de dos episodios de una película totalmente distinta, aunque del mismo director, y que se compone de varios otros: 'Paisá'. Se comentó que había "...mutilado el producto de la creación..."*⁵⁵ y agrega *"Lo que se exhibe en Buenos Aires bajo el fraudulento título de 'La voz humana', constituye en realidad una inconsciente calumnia contra Rossellini, a quien se hace aparecer como habiendo concebido una monstruosa asociación de imágenes....Como resultado aquellos espectadores que poseen un cierto sentido crítico salen con la idea de que Rossellini es, en el mejor de los casos un excéntrico del cine y los demás abandonan la sala de proyección sin entender ni jota...asombra enormemente que no se pueda ver en nuestros cines el segundo episodio de 'Amore'"*.⁵⁶

Este film cuyos méritos artísticos parecían hacerlo interesante sólo para un público minoritario, obtuvo recaudaciones de primer orden en las dos semanas de su exhibición en la sala de estreno. Entendemos justo destacar su éxito, a los efectos consiguientes.⁵⁷ También encontramos que fue exhibida por Club *Gente de Cine* en la

⁵⁴ Gente de Cine, enero-febrero de 1954, p.9 y 10.

⁵⁵ Gente de Cine, serie febrero, 1953, pág.10

⁵⁶ Gente de Cine, serie febrero, 1953, pág.10

⁵⁷ Heraldo del Cinematografista n° 1279 pagina 37 año 1956

cartelera de junio de 1952, el día viernes 6 de junio de 1952 a las 24hs.⁵⁸

La incertidumbre en cuanto a la aceptación del público y una economía de consumo cinematográfico en que se acentuaban los intereses de los distribuidores y expositores, llevó al debate entre los críticos relacionándolo con otros films, ya que si "*Paisa* ha recaudado menos que *'Roma, ciudad abierta'*, *'Alemania, año cero'* y *'La voz humana'*, ¿recaudarán menos que *Paisá*? A medida que Rossellini se libera de las escorias de la mala literatura y del gionismo de los actores demasiado célebres, y se aproxima a un modelo de cine neorrealista puro, pierde a medida que renuncia a los compromisos, algún lugar en la platea. El público no tiene la constancia de seguirlo y el mismo Rosellini ¿tendrá la suficiente resistencia o no tendrá, en cambio, ganas de que lo alcancen? A diferencia del deporte, en el cine los mejores beneficios se obtienen con los llegados en masa. El público no ama a los locos, los audaces, los innovadores, los que están contra de la corriente".⁵⁹

Paisá participó de la votación de *Gente de Cine* y corrió con poca suerte, los críticos que participaron, fueron Burone (*La Prensa*), Calki (*El Mundo*), Dominanni (*Clarín*), Echerlbaum (*Mundo Radial*), Ferreira (*La Época*), Fisner (*Gente de Cine*), Gaffet (*Gente de Cine*), Rocha (*Gente de Cine*), Roland (*Gente de Cine*), Vera Ocampo (*Gente de Cine*) y Vale Paz (*La Razón*). Seis de ellos no la votaron (*La Prensa*, *El Mundo*, *Clarín*, *La Época*, *Crtica* y *La razón*). Obtuvo 2 votos en el puesto n°2, 2 votos en el puesto n° 5 y 1 voto en el puesto n°7. Tampoco fue merecedora de una crítica exhaustiva en la revista.

Alemania año cero de Roberto Rossellini (1948)

El film se estrenó en nuestro país el 10 diciembre 1952, por la *Distribuidora Independencia*, restringida a menores de 14 años, presentándose en las salas Broadway y Luxor. Su valoración se deriva del análisis del film evaluando la condición circundante en la que se da a conocer. El *Heraldo del Cinematografista* sostuvo: "*No es posible juzgar de la manera usual a esta película, que se apartaba de lo corriente en el*

⁵⁸ *Gente de Cine*, serie n°12, junio 1952, p.2.

⁵⁹ *Gente de Cine*, serie enero,1953, contratapa.

cine, desdeñando las formas, la construcción y los recursos tradicionales del drama para ser un documento. Describe el tremendo cuadro de ruina material y de corrupción que hubo en Berlín en los primeros días de la ocupación pero lo hace objetivamente, es decir, limitándose a mostrar la miseria, el vicio y el crimen casi como lo haría un noticiario. Y así, aunque desfilan por la pantalla detalles tremendos, no puede decirse que el público se emocione, ya que no se hace énfasis en ninguno de ellos: se los muestra, nada más. Ocasionalmente, como en el paseo del niño luego de haber matado a su padre, surge un trozo de amarga poesía. El espectador culto, de todas maneras, se conmoverá ante el film, pero de una manera distinta a lo que la palabra conmover significa habitualmente en el cine; porque lo que impresiona es la realidad a la que se asiste, la horrible secuela de la guerra. Es imposible, pues, predecir que ocurría con la película en la boletería: cada espectador reacciona de acuerdo con su sensibilidad y sus puntos de vista si bien cabe señalar que es de especial interés para el público culto, por lo cual aumentan sus posibilidades en primera línea. Los intérpretes – hombres, mujeres y niños sin experiencia en la actuación cinematográfica, elegidos todos en las mismas calles de Berlín – contribuyen con su desempeño a lograr la atmósfera vívida, realista, en que transcurre la historia, que tiene como marco los escombros berlineses. Rossellini ha cumplido cabalmente su objetivo de no desfigurar la verdad y hasta ha llegado a sugerir hechos y situaciones tradicionalmente “tabú” en la pantalla, como relaciones íntimas entre dos niños y la perversión de un amor”.⁶⁰ En el panorama en que la imagen de Rossellini se eclipsa por la figura de De Sica, el mercado cinematográfico no arriesga en este film tanto el reconocimiento como el incentivo hacia una legitimación, hasta su programa parece poco profundo. " Del reino de la falsa gloria nace un imperio de corrupción, miseria, vicio y muerte...Con la voz del dolor, Rossellini escribe un drama para el mundo!".

Giand Luigi Rondi afronta en *Gente de Cine* la decadencia que *"..relacionada con la involución de la escuela neorrealista, y que como sabemos obedece a factores de orden político y de buenas costumbres"*.⁶¹ Estos obstáculos extra-artísticos producen una visión negativa del film que provoca que las críticas la tomen como una simple

⁶⁰ Heraldo del Cinematografista 17/12/1952 pagina 167 n°1111 año 22 volumen XXII.

⁶¹ Gente de Cine,serie n°19, enero, 1953, pág.6

crónica de la vida berlinesa que castiga, en cierto modo la imagen de Rossellini sumado a lo sucedido con el estreno de *Paisá* en nuestro país. Y ocurre como sostiene Cesare Zavattini: "*La toma de posición por parte de nuestra conciencia de la correlatividad de todo lo que existe, y que por ende de una decisiva y constante presencia de los hombres (de cualquier hombre) en todo lo que sucede o acontece, obliga a una rendición de cuentas continua hora a hora, persona a persona*".⁶²

Estas diferentes voces que llevan a una construcción del neorrealismo para nuestro país, con sus condiciones políticas e industriales particulares, evidencian algo en común: todas realizan valoraciones positivas y demuestran gran admiración por sus realizadores. Admiración que lleva en algunos casos a influir en la cinematografía de directores nacionales y en la creación de un imaginario, como ya mencionamos en el cine policial, o en ejemplos de lo más variados como los films de Birri *Los inundados* y *Tire Dié*, hasta la posibilidad de hallar en la construcción de la imagen de mujer de Isabel Sarli semejanzas con Ana Magnani. Del mismo modo podemos apreciar en películas de la Generación del 60, una fuerte influencia neorrealista, ya que cineastas como Fernando Ayala, Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Feldman, son testigos de su época y reflejan mediante la utilización de recursos y temáticas particulares las características del momento en que vivían. Las repercusiones mundiales del neorrealismo se han hecho sentir en el cine de nuestro país filtrándose en los ejemplos más clásicos del cine industrial hasta el cine de autor de los años sesenta que justamente se forman en el ambiente de los cineclubes de cuyas publicaciones hemos hablado y analizado en el presente trabajo.

Por otra parte, las visiones de cada una de las fuentes consultadas reconstruyen por un lado la visión teórico crítica de revistas y diarios, la lectura comercial de dichos films, que hallamos como dijimos en el *Heraldo del Cinematografista*, careciendo de una voz perteneciente al público que concurre a las salas. Sin embargo, Pudimos vislumbrar la construcción del deseo en el mismo. Es menester ahondar en otra oportunidad en la voz del pueblo. Qué dice la gente de estas películas tan relevantes en la historia de nuestro cine es un trabajo que se presenta como deuda a saldar.

⁶² Gente de Cine, serie n° 22, junio, 1953, pág.5

Asimismo, no debemos pasar por alto que, luego de estrenados los films que estamos tratando se generó un desmesurada producción y muchos directores se perdieron en el anonimato o simplemente siguieron produciendo sin innovar a diferencia de aquellos que consiguieron trascender, por eso en *Gente de Cine* da la sensación que en cada nota se genera un clima de debate interno, entre el crítico italiano y quien lo traduce, entre las características netamente neorrealistas o el uso indiscriminado de la realidad clima. Es por esto que surgió la idea de una involución del cine neorrealista debatida en numerosos análisis de la publicación acerca de la pérdida prolongada de objetividad en la que subordinaban la forma al contenido. Sin embargo, esta publicación destaca el ejemplar funcionamiento de *Milagro en Milán* para destrabar tal estancamiento, por lo tanto, repetimos, la posición tomada por todas las publicaciones consultadas es de admiración y destaca la excelencia de los films ya sea como producto de venta en boletería o producción estética.

Entendemos que éste trabajo es sólo un comienzo por lograr un acercamiento al tema y quedan pendientes la posibilidad de entrevistar críticos, distribuidores o encuestar público para profundizar el trabajo. Sin dudas lo que más nos interesa es además lograr investigar las distribuidoras que trajeron los films que trabajamos y poder conseguir acceso a material de otras publicaciones para ver otras voces que nos ayuden a reconstruir la mirada del momento de esos estrenos. Y porqué no realizar un trabajo de seguimiento de características claramente neorrealistas en nuestra propia cinematografía para identificar influencias en títulos o directores específicos. Como vemos, el presente trabajo podría ramificarse enormemente. La entrevista a Vicente Vigo que entregamos en el presente CD es un nuevo punto de partida desde el cual abarcamos el tema que elegimos investigar y comenzamos así una suerte de trabajo de campo que continuaremos, ya que actualmente estamos intentando rastrear la antigua distribuidora San Pablo films, que entregaba títulos para el debate en parroquias y ha cerrado hace más de diez años según hemos logrado averiguar entrevistando los distintos locales comerciales y distribuidoras del barrio donde solía encontrarse. Nos acercamos a la librería y editorial del mismo nombre y queda pendiente un encuentro con Jorge Blanco, encargado del área audiovisual para ver si puede brindarnos alguna información útil. Nos damos cuenta que a medida que avanzamos van surgiendo nuevas posibilidades de aproximarnos a otras conclusiones por lo que consideramos sería incorrecto dar por cerrado éste trabajo aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- . Heraldo del Cinematografista, Buenos Aires. Números consultados: 833 (año 1947), 853, 857, 864, 880, 883, 885, 897, 904 (año 1948), 905 (año 1949), 1018, 1019, 1020 (año 1951), 1111, 1112, 1113 (año 1952), 1114, 1116, 1117, 1121, 1154, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165 (año 1953), 1171 (año 1954), 1236 (año 1955), 1278, 1279, 1289, 1298, 1302 (año 1956).
- . Gente de cine, Buenos Aires. Consultados: serie 1 (marzo 1951), serie 2 (abril 1951), serie 3 (mayo 1951), serie 8 (octubre 1951), serie 11 (mayo 1952), serie 15 (septiembre 1952), serie 17 (octubre-noviembre 1952), serie 18 (diciembre 1952), serie 19 (enero 1953), serie 20 (febrero-marzo 1953), serie 21 (abril 1953), serie 22 (mayo-junio 1953), serie 23 (junio 1953), serie 40 (octubre-noviembre 1955), serie 43 (noviembre 1956), serie 44 (marzo 1957).
- . Diario La Nación, jueves 2 de junio de 1957 y 14 de septiembre de 1958.
- . Revista de Cine, Instituto Nacional de cinematografía, n°2, marzo 1964.
- . Tirri, N., Habíamos amado tanto a Cinecittá, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- . Castello, G.C, El cine neorrealista italiano, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- . Quintana, A., El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- . Cine Hoy, año 1, número2, Noviembre-Diciembre, 1963.
- . Diario La Prensa, 22 de junio de 1947.
- . Paranaguá, P.A., Tradición y modernidad en el cine de América Latina, EE.UU., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . Bazin, A., ¿Qué es el cine?, Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2001.
- . Kriger, C., Cine y peronismo. El Estado en escena, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

- . España, C., La realidad obstinada. Apuntes sobre el cine italiano, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1992.
- . España, C., Manetti, R., El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En: Borucúa, J.E. (dir.), Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Volumen II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999-2000.
- . El amante de cine, octubre 1999, n°91, año 8, Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- . Enciclopedia argentina, Madrid, Sociedad Editorial Americana, 1980.
- . Ruffinelli, J., Un camino hacia la verdad. En: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=2258
- . Tiempo de Cine, Buenos Aires. Agosto 1960, febrero-marzo 1961, abril-mayo-junio 1961, octubre-noviembre 1961, julio 1963, octubre-noviembre 1963, marzo-abril 1964.
- . Sanjinés, J., Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias, 2002. <http://encontrarte.aporrea.org/media/20/Neorrealismo.pdf>