

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copy right of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Anastasia Valecce

04/11/2013

Date

Cine y (r)evolución:
el neorrealismo italiano en Cuba (1959-1969)

By

Anastasia Valecce
Doctor of Philosophy

Spanish

José Quiroga

Advisor

María Mercedes Carrión

Committee Member

Juan Carlos Rodríguez

Committee Member

Mark Sanders

Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

Cine y (r) evolución.

El neorrealismo italiano en Cuba (1959-1969)

By

Anastasia Valecce

2012-2013

Advisor: Jose Quiroga, Professor

An abstract of

A dissertation submitted to the Faculty of the James T. Laney School of Graduate Studies

of Emory University

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

in Spanish

2013

Abstract

Cine y (r)evolución. El neorrealismo italiano en Cuba (1959-1969)

By Anastasia Valecce

My dissertation examines how aesthetic relations between Italian Neorealist film and Cuban film production during the Cuban revolution (1959-1969) re defined the ways in which the revolutionary ideology narrated, and still narrates, its historical processes through the production of national cinema.

I delineate the Cuban film production from an understudied angle: the connection with the Italian neorealism instead of the most common comparison with the Soviet influence. The contact between Italian Neorealism and revolutionary Cuban film production is represented by the presence of Cuban young directors in Rome as students at the school of cinema “Centro Sperimentale”, and through the travels of Cesare Zavattini to Cuba between 1953 and 1959 to work with Cuban directors and intellectuals.

The goal is to understand the development of the visual art aesthetics in Cuba. In my first chapter, I focus on Cesare Zavattini’s presence in Cuba between 1953 and 1959 and on his influence on the works of Cuban filmmakers Julio García Espinosa and Tomás Gutiérrez Alea.

My second chapter follows García Espinosa’s years in Rome and his pre-revolutionary experiences at the Italian school of cinema between 1951 and 1953. I analyze two works by García Espinosa produced prior and post revolution: *El Mégano* (1955) and *El joven rebelde* (1961). These works are representative of the evolution of the relation and use of Italian Neorealism in Garcia Espinosa’s future work.

In my third chapter, I study Tomás Gutiérrez Alea’s work at “Centro Sperimentale” using some of his early films, such as: *Sogno di Giovanni Bassain* (1953) and *Historias de la revolución* (1960). *Sogno di Giovanni Bassain* is an unedited short that had never been studied prior to my dissertation. *Historias de la revolución*, is the first work produced by the Cuban Revolution with the official presence of neorealist experts from Italy.

This transatlantic dialogue cannot be reduced to an explicatory project on the influences of Italian Neorealism on Cuban film production, but rather, it creates a

space for a dialogue that highlights comparisons, negotiation, dispute, rupture and recuperation that make cinema studies a compound space of investigation.

Cine y (r) evolución.

El neorrealismo italiano en Cuba (1959-1969)

By

Anastasia Valecce

2012-2013

Advisor: Jose Quiroga, Professor

A dissertation submitted to the Faculty of the

James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy

in Spanish

2013

Índice

Introducción.....	1
-------------------	---

I Capítulo

“El neorrealismo italiano y Cesare Zavattini”	33
1.1 Disonancias neorrealistas	34
1.2 El neorrealismo italiano según Cesare Zavattini	50
1.3 El aire se mide en Za	64

II Capítulo

“Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad: el neorrealismo italiano según Julio García Espinosa”	85
2.1 Primeros (con)tactos neorrealistas	86
2.1.2 La primera vez del neorrealismo en Cuba: 1953	106
2.2 Madrugadas neorrealistas: <i>El Mégano</i>	111
2.2.1 <i>El Mégano</i> en papel: las cartas	113
2.2.2 <i>El Mégano</i> : la película.....	118
2.2.3 Evidencias neorrealistas	129
2.3 Por un cine neorrealísticamente (im)perfecto: <i>El joven rebelde</i>	133
2.3.1 Las cartas.....	136
2.3.2 El libro	149
2.3.3 La película	156
2.3.4 Conclusiones	165

III Capítulo

Coloquios discordantes: Tomás Gutiérrez Alea habla (neorrealismo) italiano.....	170
---	-----

3.1 <i>Lost in translation: Titón el italiano</i>	171
3.2 <i>Vacanze romane: Sogno di Giovanni Bassain</i>	197
3.3 <i>Érase una vez... Historias de la Revolución</i>	213
Conclusiones	229
Bibliografía	239

Introducción

El triunfo de la revolución cubana en 1959 fue un evento de importancia internacional tanto en América Latina como en Europa. Lo que hizo de la revolución cubana un acontecimiento histórico remarcable fue el hecho de ser la primera revolución que tuvo éxito en comparación a varias revoluciones de izquierda que sucedieron en diversos países del continente.¹ La revolución cubana polarizó el campo de la lucha de clases en América Latina y llevó el centro del debate político dentro del movimiento obrero. La década de los 60 significó un acercamiento al pueblo desde un punto de vista político, social, y artístico.

En Italia los intelectuales y los artistas miraron a la revolución cubana como un reflejo de lo que la Resistencia italiana tras la segunda guerra mundial no pudo lograr.² La victoria de la izquierda en Italia nunca fue tan fuerte y unida como se esperaba tras la experiencia de la guerra y del fascismo. Por lo tanto, inmediatamente en Italia los intelectuales de izquierda se identificaron y se sintieron cercanos a la causa revolucionaria cubana como demuestran varios artículos y ensayos de esos años publicados en Italia sobre Cuba y su revolución.³

También, la presencia de estudiantes cubanos en la escuela de cine Centro

Sperimentale di cinematografía en Roma –como Tomás Gutiérrez Alea y Julio García

¹ Algunos ejemplos, entre otros: Bolivia con la Revolución Nacional; Perú con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria; Nicaragua con los sandinistas; o Chile con las tensiones entre la Democracia Cristiana y el partido de izquierda Unidad Popular. Todos los movimientos revolucionarios que se dieron en América Latina recibieron inspiración de la revolución cubana.

² La Resistencia italiana o Resistencia partisana (en italiano, *Resistenza italiana* o *partigiana*) fue un movimiento armado de oposición al fascismo y a las tropas de ocupación nazis instaladas en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. La Resistencia desarrolló una guerra de guerrillas tras el Armisticio de Cassibile (8 de septiembre de 1943, cuando Italia fue invadida por la Alemania Nazi) y finalizó en abril de 1945 con la rendición de las tropas alemanas. Sin embargo, diferencias y tensiones dentro del movimiento de la Resistencia nunca llevaron a una coesión que llevara a la victoria de la izquierda en Italia. Sin embargo, la Resistencia fue lo que inspiró el cine neorrealista.

³ Me refiero aquí a artículos de periódicos de los años 60 publicados en Italia que he encontrado durante mi investigación en Italia en la primavera del 2011.

Espinosa entre 1951 y 1953, y del cubano-español Néstor Almendros como estudiante de dirección de la fotografía entre 1953 y 1957- dio la oportunidad a los italianos de tener contactos cercanos con los jóvenes cubanos que en aquellos años soñaban con liberar el país de la dictadura de Fulgencio Batista.

A la vez, es un momento muy significativo para la cinematografía italiana. El neorrealismo italiano en auge desde 1945, es una estética en continua transformación, cambios a los cuales los cubanos estaban asistiendo y a los cuales estaban tomando parte. El estudio en la escuela de cine les dio a los cubanos la posibilidad de trabajar de cerca con los directores que empezaron la estética neorrealista, y sobretodo tuvieron la posibilidad de trabajar de cerca con Cesare Zavattini, considerado el padre del neorrealismo italiano.

Tras los años italianos, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa aplicaron la estética neorrealista al cine en Cuba. El neorrealismo italiano era una inspiración perfecta para los cubanos por ser una estética primer mundista que sin embargo estaba adoptando un lenguaje tercermundista. Por lo tanto, los criterios neorrealistas para una producción de cine a bajo costo, con actores no profesionales, con muy pocos recursos, y privilegiando el uso de la calle a los estudios cinematográficos satisfacían a la perfección las exigencias del cine cubano izquierdista pre y post revolucionario. Además, los conceptos neorrealistas de producir un cine que representara la realidad tal como era en el momento en que estaba aconteciendo con el fin de llegar a las masas para crear una conciencia social representaba el objetivo que los jóvenes izquierdistas cubanos querían alcanzar a través del cine nacional.

En este trabajo presento los diálogos transatlánticos de los cineastas cubanos con el neorrealismo italiano y cómo este proceso llevó a la formación del cine cubano revolucionario. En específico, me enfocaré en la producción artística de los directores

cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa. Empezaré por su actividad cinematográfica pre revolucionaria durante la dictadura de Batista con la producción de *El Mégano* en 1955 por Julio García Espinosa; y el cortometraje inédito *Sogno di Giovanni Bassain* dirigido por Tomás Gutiérrez Alea como examen final para la escuela de cine en Italia. La producción post revolucionaria que tomaré en consideración se enfocará en los primeros largometrajes producido desde el comienzo de la revolución: *El joven rebelde* de García Espinosa (1961); e *Historias de la Revolución* de Gutiérrez Alea (1960).

Hay varias razones por las cuales mi estudio se enfoca en estos dos directores.

Primero, Gutiérrez Alea y García Espinosa han sido los primeros cubanos en estudiar cine y en empezar su formación como cineastas profesionales. Además, han sido los primeros en educarse cinematográficamente en Italia. Por lo tanto, también han sido los primeros en formarse bajo las enseñanzas neorrealistas y en particular teniendo una relación cercana con el padre de la estética italiana: Cesare Zavattini. Lo cual llevará a varias colaboraciones en Cuba con el director italiano. Si es cierto que desde el comienzo de la revolución varios intelectuales extranjeros habían visitado, publicado, o hecho presentaciones en la isla; también es cierto que podemos considerar las colaboraciones de Zavattini una excepción por trabajar muy de cerca y de manera constante con los jóvenes cineastas cubanos desde 1953 a 1960 asistiendo y guiando los primeros proyectos cinematográficos representativos de la revolución. Por lo tanto, Gutiérrez Alea y García Espinosa, no sólo fueron los primeros en tener una formación académica como cineastas, sino que también estaban académicamente formados bajo las enseñanzas neorrealistas que se adaptaban a la perfección a las exigencias actuales cubanas; lo cual, permitiría el comienzo de la actividad cinematográfica como proyecto pedagógico para formar una consciencia social

revolucionaria y para empezar las futuras generaciones revolucionarias con las colaboraciones de Cesare Zavattini.

Los constantes contactos con Cesare Zavattini garantizaron una continuidad de diálogo con el neorrealismo italiano en la isla. También, Gutiérrez Alea y García Espinosa desde antes del comienzo de la revolución hacían parte de la asociación cultural Nuestro Tiempo que representó el vehículo que permitió agrupar a todos los jóvenes creadores y críticos que en el terreno de la cultura se oponían a Batista. Los cineastas que formaron y participaron en Nuestro Tiempo fueron también los que tras el triunfo de la revolución fundaron el ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica), lo cual posiciona a estos dos directores como los pioneros del cine izquierdista en Cuba, los primeros de ese grupo de aficionados de cine a tener una formación académica, y los primeros en haber tenido la posibilidad de formarse también al extranjero y especialmente de tener un contacto tan cercano con el neorrealismo italiano que parecía satisfacer las exigencias cubanas para empezar una industria cinematográfica nacional, pedagógica y revolucionaria.

Las obras que he elegido analizar por cada director mantienen el hilo histórico que ayudará a la comprensión de la evolución artística de Julio García Espinosa y de Tomás Gutiérrez Alea en relación a la presencia neorrealista y a las eventuales rupturas con ella. Por cada director he elegido una obra pre revolucionaria y una obra post revolucionaria para garantizar esa continuidad histórica en la labor de García Espinosa y Gutiérrez Alea en relación a sus contactos con el neorrealismo.

De García Espinosa he elegido *El Mégano* de 1955, y *El joven rebelde* de 1961. *El Mégano* fue el primer medimetro producido por los jóvenes de Nuestro Tiempo, tras el regreso de Italia de García Espinosa y Gutiérrez Alea. De hecho, por eso mismo se elige García Espinosa como director y Gutiérrez Alea como colaborador,

por ser considerados los más preparados cinematográficamente. En relación al neorrealismo, esta obra representa el comienzo de la puesta en acto de las enseñanzas neorrealistas. El tema – sobre las condiciones de vida de los trabajadores de carbón de la la Ciénaga de Zapata-, como también la fotografía, o las tomas, son un síntesis de las enseñanzas neorrealistas aprendidas en Italia. También, es a partir de la idea de esta producción que empiezan los diálogos más frecuentes y las colaboraciones de Cesare Zavattini en Cuba.

La segunda película de Julio García Espinosa tomada en consideración es *El joven rebelde*. Largometraje producido tras el triunfo de la revolución en 1961, esta obra es importante no sólo por ser realizada bajo la guía de Cesare Zavattini con sus visitas entre 1953 y 1960, las numerosas cartas escritas entre el italiano y el director cubano, y por su evidente huella neorrealista; sino que *El joven rebelde* representa el punto de ruptura entre el maestro neorrealista y los cubanos. Desde este momento los directores cubanos, y en particular me refiero a García Espinosa y Gutiérrez Alea, tomarán conciencia de la necesidad de producir un cine cubano que no tenga influencias del extranjero y por lo tanto declararán su voluntad de tomar distancia del neorrealismo italiano. La importancia de *El joven rebelde* está en encarnar el momento de la ruptura con el neorrealismo italiano. La ruptura de una relación que había de alguna manera inspirado y empujado a la producción del cine revolucionario. A la vez, la ruptura no terminará la presencia de la huella neorrealista en la producción artística de los dos directores, sino revela una praxis revolucionaria en la producción de cine. *El joven rebelde* representa la ruptura con el neorrealismo italiano, pero encarna el comienzo de lo que llamo la “tradicción de la ruptura” que llevará a la presencia de la huella neorrealista en el cine cubano a pesar de las rupturas con la estética italiana. El

neorrealismo no dejará la producción de los dos directores cubanos hasta tiempo más recientes como explicaré más adelante.

La película pre revolucionaria tomada en consideración para analizar el trabajo de Tomás Gutiérrez Alea es el cortometraje *Sogno di Giovanni Bassain*. Producido el 1953 como examen final para graduarse como director en el Centro Sperimentale, *Sogno di Giovanni Bassain* es un documento inédito que he encontrado durante mi investigación en Roma en la videoteca del Centro Sperimentale di Cinematografia que constituye el origen de Gutiérrez Alea como cineasta. Esta obra es de extrema importancia a la hora de estudiar los comienzos del cubano como director. También, este corto deja ver sus capacidades artísticas todavía siendo estudiante, bautiza el comienzo de sus contactos con el neorrealismo, y muestra los primeros impactos del neorrealismo en su labor artística. A la vez, deja prever sus relaciones con Zavattini, y a través de este primer trabajo queda clara la concepción de neorrealismo que Gutiérrez Alea ha aprendido en estos años en Italia y que aplicará e su trabajo en Cuba. Asimismo, *Sogno di Giovanni Bassain* preanuncia las diferencias de opinión futuras entre el director cubano y Zavattini, representa la promesa de la evolución artística del director, y marca su identidad como futuro cineasta a través de las diferencias estéticas con el maestro que se notan ya en este trabajo temprano y que preanuncian la firma del director en obras maestras del futuro como *La muerte de un burócrata* (1966), o *Memorias del subdesarrollo* (1968).

El largometraje post revolucionario de Gutiérrez Alea que tomo en consideración para evidenciar la continuidad y evolución de su relación con el neorrealismo italiano es *Historias de la Revolución*. Película producida en 1960 es el primer filme con el cual el gobierno revolucionario decide bautizar el comienzo de la producción cinematográfica revolucionaria. La importancia emblemática de esta película como

símbolo de la cinematografía cubana y como primer capítulo en la historia nacional y en la memoria del pueblo, adquiere más valor todavía si pensamos en su conexión con el neorrealismo. Cesare Zavattini no sólo coordinó el proyecto personalmente desde la creación del tema a través de la exploración *in loco* de los lugares que llevaron a la victoria de la revolución para una reconstrucción fiel de la historia revolucionaria, a la escritura del guión, y finalmente la filmación. Sino que el italiano mandó al fotógrafo Otello Martelli –que recién había terminado *La dolce vita* de Federico Fellini- como director de la fotografía, y a su hijo Arturo Zavattini como cameraman.

Además, *Historias de la Revolución* es una traducción visual de la película neorrealista *Paisà* de Roberto Rossellini (1946). *Paisà* estaba dividido en seis episodios que constituían las varias paradas de las tropas americanas durante la liberación de Italia de los nazis. Los capítulos llevaban el nombre de las varias ciudades liberadas en orden del sur del país al norte:

Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino Emiliano, Porto Tolle. La división en capítulos fue un recurso revolucionario en esos tiempos. *Historias de la Revolución* retomó ese modelo y lo adaptó reduciendo los capítulos a tres episodios (“El herido”, “Rebeldes”, y “Santa Clara”) pero manteniendo el concepto principal de dividir la película en capítulos que recrearan la división de los eventos históricos según la llegada de los guerrilleros a la Habana y la victoria de la revolución. Esta estrategia narrativa ofrecía la posibilidad de presentar los hechos históricos de una manera más clara, pero también de no incurrir en el riesgo de tener un producto final demasiado largo y difícil de seguir por parte del público. *Historias de la Revolución* bautizó el comienzo del cine revolucionario y por ende de la actividad artística y cinematográfica nacional. A la vez, encarna la preparación artística de Gutiérrez Alea obtenida en Italia. Por lo tanto, *Historias de la Revolución* representa el primer

largometraje revolucionario y a la vez conlleva sus raíces neorrealistas. Sin embargo, también representa el primer descontento de Gutiérrez Alea con el neorrealismo. El cubano no se quedó satisfecho por ejemplo con el trabajo de Otello Martelli, lo cual preanuncia las rupturas futuras que el director hará con el maestro, sin poder perder la huella neorrealista en su producción. De hecho, la distancia tomada con esta película evidencia la resistencia por parte del director cubano de aceptar las evoluciones neorrealistas que estaban aconteciendo en Italia en estos años con películas como *La dolce vita* de Fellini, donde Martelli trabajó como director de la fotografía antes de su experiencia cubana; por ende, este rechazo confirma su arraigo al neorrealismo aprendido en Italia en los primeros años 50.

Esta tesis contiene tres capítulos. El primer capítulo titulado “El neorrealismo italiano y Cesare Zavattini” explora las circunstancias sociales y políticas dentro de las cuales se desarrolló el neorrealismo en Italia, y acerca el lector a la figura de Cesare Zavattini y su rol tanto en Italia como en Cuba. Este primer capítulo contiene tres secciones. La primera, se titula “Disonancias neorrealistas” y explora el neorrealismo italiano visto desde Italia y se enfoca en la figura de Cesare Zavattini. En específico, esta primera parte quiere ofrecer al lector un panorama sobre el significado social, político y pedagógico de la Italia de la segunda posguerra con el objetivo de acercar el lector a las problemáticas histórico-sociales nacionales en la Italia de 1945. Este conocimiento del neorrealismo italiano visto desde Italia y las discusiones alrededor de ello, ayudará a la hora de acercarse a los objetivos de la producción neorrealista y a su significado.

La segunda sección del primer capítulo titulada “El neorrealismo italiano según Cesare Zavattini”, quiere explorar cómo se integra la figura del maestro con las evoluciones del neorrealismo y su relación y diferencias con los demás directores de

la época. El acercamiento al neorrealismo y a la relación de Cesare Zavattini con sus contemporáneos en estas primeras dos partes ayudará al lector a entender la presencia de la estética italiana y del maestro en el contexto cubano años más tarde (del 1953 al 1961) con sus críticas por parte de aquellos directores cubanos que estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma (de 1951 a 1953).

La relación con los cubanos se explora desde el análisis de Zavattini en la tercera y última sección del primer capítulo: “El aire se mide en ‘Za’” en donde exploraré la presencia de Zavattini en Cuba, y el contexto y las razones por las cuales se dieron las polémicas, los conflictos, las críticas y las relaciones entre los cineastas cubanos y el maestro. Analizar el neorrealismo tanto en su dimensión italiana como en la cubana permitirá al lector entender las consecuencias que tales debates han significado para la producción cinematográfica cubana, las modalidades que han llevado al contacto entre los dos países, las similitudes sociales que han llevado a la colaboración, las condiciones que han provocado las rupturas y lo que han significado para la cinematografía cubana y para su (r)evolución.

El segundo capítulo se compone de tres partes y se titula “Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad: el neorrealismo italiano según Julio García Espinosa”. La primera parte se divide en dos subsecciones. La primera, titulada “Primeros (con)tactos neorrealistas” explora la relación del director cubano Julio García Espinosa con el cine neorrealista desde su viaje a Italia para estudiar como director en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma desde 1951 a 1953. Investigo cómo se desarrolla la figura profesional de Julio García Espinosa desde sus primeros contactos con el cine enfocándome en particular en sus relaciones con el neorrealismo italiano, y más tarde en su participación en los debates sobre el desarrollo del cine cubano en los sesenta. A través de este capítulo, el lector llegará a entender los

procesos que llevarán a las rupturas con la estética italiana. La segunda subsección se titula “La primera vez del neorrealismo en Cuba: 1953” donde aludiendo al regreso a la isla del cubano tras su experiencia italiana, podemos entender de qué manera el neorrealismo llega a representar para García Espinosa la estética adecuada a su cine.

La segunda parte se titula “Madrugadas neorrealistas: *El Mégano*”, donde a través de tres subsecciones tituladas: “*El Mégano en papel: las cartas*”, “*El Mégano: La película*”, y “Evidencias neorrealistas” exploro la creación de este proyecto desde su nacimiento “en papel” a través de las conversaciones con Zavattini sobre la validez neorrealista del proyecto, el análisis de la película, y finalmente las huellas neorrealistas en este trabajo. Además, demuestro de qué manera la reconsideración de *El Mégano* por parte de la revolución representa el rescate de la existencia de la revolución antes de su triunfo. *El Mégano* contiene múltiples mensajes: es el ejemplo de la lucha revolucionaria, encarna la esperanza juvenil en la construcción de la nación revolucionaria, y usa una estética internacional que le garantizaría consecuentemente un valor reconocido internacionalmente. A través de esta segunda parte y de la presentación de *El Mégano* se muestra la primera materialización de la práctica neorrealista en Cuba que será la base para la producción futura revolucionaria.

La tercera parte titulada “Por un cine neorrealísticamente (im)perfecto: *El joven rebelde*” como sugiere se ocupa del primer largometraje de Julio García Espinosa de 1961. Esta tercera sección divide el análisis de la película en cuatro subsecciones: “Las cartas”, “El libro”, “La película”, y “Conclusiones”. Como los títulos sugieren, se ofrece el estudio de esta película desde varios puntos: a partir de las cartas que empezaron los diálogos con el maestro italiano acerca de este proyecto; pasa por la publicación de un libro por parte del ICAIC (en 1961) de las grabaciones de las

conversaciones de los cineastas cubanos con Cesare Zavattini que también incluía el guión de la película. Estas grabaciones, incompletas, transcritas, y de las que no sabemos lo que se ha quedado afuera de la transcripción, como en un documental neorrealista, da la ilusión de una realidad más allá de la representación, y a la vez es manipulable. La publicación de este libro hace parte de la literatura e historia oficial los contactos y colaboraciones con el maestro italiano, pero hay partes omitidas, seleccionadas. Y las grabaciones no están incluidas, no se pueden escuchar, sólo leer por la transcripciones que también son el resultado de una selección (de los directores cubanos o de la editorial). Estos *otros* diálogos invisibles entre las dos estéticas cinematográficas descubren el desarrollo de la cinematografía cubana a través de esta perspectiva invisible. El libro publicado por el ICAIC en 1961 sobre el largometraje *El joven rebelde* comienza la exploración de estos diálogos *otros*. La tercera subsección analiza la película y la presencia de la estética neorrealista en ella. Unas conclusiones llevan esta discusión sobre *El joven rebelde* a entender cómo esta película representa el comienzo del distanciamiento al que Julio García Espinosa quiere llegar para conectar más íntimamente la causa política a la estética de una manera *cubana*. Sin embargo, este análisis de la obra quiere subrayar que antes de llegar a la ruptura, *El joven rebelde* fue un proyecto que implicó una comunicación larga y compleja con Cesare Zavattini.

El tercer capítulo titulado “Coloquios discordantes: Tomás Gutiérrez Alea habla (neorrealismo) italiano” está dividido en tres partes: “*Lost in translation*: Titón⁴ el italiano”, “Vacanze romane”: *Sogno di Giovanni Bassain*”, y “Érase una vez... *Historias de la Revolución*”. En la primera parte exploraré las relaciones de Gutiérrez Alea con el neorrealismo y con Cesare Zavattini a través de escritos y cartas del

⁴ *Titón* es el apodo con el cual a menudo sus amigos se refieren a Tomás Gutiérrez Alea.

director cubano que ayudarán a entender su relación con el maestro y con el neorrealismo desde antes del triunfo de la revolución, y en específico al principio de las colaboraciones entre los dos. Las colaboraciones entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini constituyeron un espacio complejo donde los problemas comunicativos entre los dos se convirtieron en un espacio legítimo para los cubanos a la hora de crear un cine nacional que respondiera a las exigencias locales sin perder la huella neorrealista. El contacto entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini llevó a un producto que no habría podido existir sin el desafío que el proceso de la traducción e incompreensión habría implicado. La reinterpretación del neorrealismo “a lo cubano” fue el resultado de estas traducciones y de los problemas que implicaron. En Cuba las traducciones neorrealistas llevaron a crear un espacio propio, espacio que empezó en los conflictos comunicativos entre los dos directores. Conflictos sin los cuales no habría podido darse el cine cubano.

En “Vacanze romane”: *Sogno di Giovanni Bassain*”, analizo el trabajo que Tomás Gutiérrez Alea produce como examen final para graduarse en dirección en el Centro Sperimentale en Roma. *Sogno di Giovanni Bassain* constituyó el origen de Gutiérrez Alea como cineasta y representa la primera vez que el cubano pone en práctica sus conocimientos y pasiones cinematográficas. Además, muestra los primeros impactos del neorrealismo sobre su producción. También, este corto preanuncia las conexiones y los problemas futuros con Zavattini, y marca su identidad como futuro cineasta. Este trabajo es relevante para entender tanto la historia personal del cubano como artista, como para comprender la historia de la evolución histórica, social y estética del cine cubano revolucionario que en estos momentos –cuando todavía no había empezado la revolución- empezaba a formarse.

En la tercera parte, “Érase una vez... *Historias de la Revolución*” estudio el primer largometraje producido por el gobierno revolucionario. Sin embargo, junto a su identidad revolucionaria conlleva la presencia neorrealista, no sólo como signo de una inspiración o como herencia del pasado, sino como huella que coexiste en su presente. La presencia neorrealista está muy presente a partir del hecho que el italiano Otello Martelli cuidó la fotografía de la película, y Arturo Zavattini –hijo de Cesare Zavattini- trabajó en ella de cameraman. Este tercer capítulo se centrará en la exploración de las traducciones de Gutiérrez Alea de los conceptos neorrealistas y en las descripciones de las ideas de Cesare Zavattini según las exigencias cubanas; un proceso complejo sin del cual habría sido imposible la creación del cine cubano revolucionario.

Como he explicado, este trabajo explora los contactos entre el neorrealismo italiano – y en particular me enfoco en el rol del cineasta Cesare Zavattini-, y el cine cubano revolucionario –y en específico tomo en consideración la producción de los directores cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa-. El neorrealismo italiano fue la base que inspiró la organización oficial y la no oficial en la praxis de la modernización y en la estética cubana de los primeros diez años de la revolución. En la crítica cubana de cine no se encuentra una exploración sobre esta conexión sino que se ha enfocado sobre las técnicas y la teoría del *cine imperfecto* del director de cine cubano Julio García Espinosa, o ha explorado principalmente las influencias del cine soviético en la producción cubana. Es sorprendente que la crítica sobre cine cubano no haya tomado en consideración las relaciones de la producción cinematográfica cubana con el neorrealismo italiano por constituir este último un hecho central en el desarrollo de la estética cinematográfica cubana y para su proceso y búsqueda de reinención, ruptura y modernización de la revolución.

La influencia del neorrealismo italiano en el cine cubano encuentra los “orígenes” tanto en las visitas de Cesare Zavattini –padre del neorrealismo italiano- en Cuba entre el 1953 y el 1960, como en la presencia de jóvenes directores cubanos que se van a Italia a estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma entre el 1950 y el 1955. La presencia en la capital italiana de Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Octavio Cortázar y Julio García Espinosa -entre otros- determina la recepción por parte de los cubanos del cine neorrealista que estaba en auge en estos años en Italia.

Considerando este contacto entre los cineastas cubanos y los directores italianos se quiere determinar de qué manera el neorrealismo italiano influyó el cine cubano y qué implicaciones tuvo la ruptura entre los cineastas cubanos y el movimiento italiano en este (des)encuentro internacional. Cuando me pregunto qué es el neorrealismo y si existe un “neorrealismo cubano”, es en la maleabilidad del término “neorrealista” que distingo por lo menos dos maneras de entenderlo. Si por un lado el neorrealismo es un movimiento de época y lugar, cuyas obras estrictamente llamadas así se filmaron en Italia a partir del 1945 hasta aproximadamente 1960; también se concibe como una tendencia y un modo de entender el cine, que continuará expresándose más allá de los límites del tiempo y del espacio.⁵

⁵ Los debates sobre el fin del neorrealismo son extensos en Italia. Cesare Zavattini critica por ejemplo toda producción cinematográfica que incluya actores profesionales y juzga películas como *La dolce vita* de Fellini (1960) como una traición al neorrealismo. Por otro lado, el partido de la Democrazia Cristiana critica la película hecha por Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, *Umberto D.* (1952) por los tonos pesimistas de los cuales el país no necesitaba tras sufrir tanto a causa de la segunda guerra mundial. Estos ejemplos muestran como en el espacio de ocho años todavía la discusión sobre el neorrealismo y su muerte estaba abierta. Indicativa una escena de uno de los episodios de *La dolce vita*, cuando en una escena de una entrevista hecha en inglés, español e italiano a una estrella del cine americano de visita en Roma (Anita Ekberg), uno de los periodistas le pregunta a la actriz si según ella el neorrealismo italiano ha muerto. Esta pregunta la veo como un guiño digno del sarcasmo felliniano a la seriedad polémica del maestro neorrealista Zavattini, una provocación o una posibilidad de evidenciar que el debate estaba aún abierto sobre una cuestión que seguramente estaba muy viva en Italia y lejos de tener resolución. Sobre estos debates sobre la muerte del neorrealismo en Italia también leer de Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983; de Mark Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London: Wall Flower Press, 2006; o de Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.* Mino Argentieri, editor. Milano: Bompiani, 1979.

En Cuba, por ejemplo, películas como *El joven rebelde* del 1962 o la película *Reina y Rey* del 1994, ambas del director cubano Julio García Espinosa, son realizadas más allá de los límites temporales neorrealistas tal como se definen en Italia sin perder esta estricta conexión con el neorrealismo. Cesare Zavattini escribe el guión de *El joven rebelde*; y *Reina y Rey* se abre con una dedicatoria al “maestro” Cesare Zavattini y la trama es una traducción cubana de la película de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, *Umberto D.* del 1952 (que algunos críticos describen como la película que marca el comienzo del fin del neorrealismo en Italia).⁶ También, *Cuba baila* del 1963 de Julio García Espinosa (que se realiza con la supervisión de Cesare Zavattini) y *Muerte de un burócrata* de Tomás Gutiérrez Alea del 1966, son dos ejemplos más (de muchos otros que se podrían traer a colación) de la influencia del neorrealismo italiano en las películas cubanas después del 1960.

En este contexto, esta tesis lee y rastrea la presencia del neorrealismo italiano en la producción cinematográfica cubana en el periodo que va desde los últimos años de la dictadura de Batista (1952-1959) hasta los primeros diez años de la Revolución cubana (1959-1969), aún después de que el neorrealismo se declarara terminado en Italia. En particular, se tomará en consideración el trabajo de los directores cubanos Tomás Gutiérrez Alea y de Julio García Espinosa, tomando en consideración las teorías de Espinosa de cine imperfecto⁷ y de cómo se define y relaciona con lo aprendido en Italia⁸.

⁶ Stuart Klawans describe las críticas recibidas por parte del exponente del partido democrático (Democrazia cristiana) Giulio Andreotti (entonces vicesecretario de la sección cultural) a De Sica y Zavattini y a la película *Umberto D.* Andreotti declara que los jóvenes democráticos necesitaban películas más optimistas y que *Umberto D.* marca el fin del neorrealismo italiano, un movimiento del que Italia ya no necesita. Se puede leer de Stuart Klawans, *Film Follies: The Cinema Out of Order* o del mismo autor, *Left in the Dark: Film Reviews and Essays, 1988-2001*.

⁷ Julio García Espinosa explica que el *cine imperfecto* es aquel cine que no necesita perfección en términos técnicos y de recursos sino que encuentra su perfección en la capacidad de hacer llegar el mensaje a las masas. Tal teoría encuentra su principal inspiración en las técnicas neorrealistas. Más allá en este trabajo, se retomará este concepto de “cine imperfecto” para hablar de la producción de Espinosa y de sus conexiones y relaciones con el

La producción cinematográfica cubana tomada en consideración representa una producción que se hace urgente a medida de que van cambiando las circunstancias histórico- sociales. Esta investigación se propone estudiar dicha producción como un proceso histórico dinámico que se va formando a medida de que van cambiando las exigencias sociales que anhelan a la modernidad, al cambio y que buscan una ruptura con el pasado. Las instituciones que se crean tras la revolución como el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) fundado en el 1959, o más tarde la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) fundada en el 1961, aspiran a crear una memoria colectiva del pueblo cubano para crear una cohesión social que se desarrolla dentro de una lógica revolucionaria que quiere romper con el pasado para reinventarse.

Las herencias y coincidencias, entre las dos cinematografías, se hacen patentes porque son muchos los puntos de vista que las une –tal vez el más grande, sea la mirada por un cine de crítica social a bajo costo. Coinciden prácticamente todos los jóvenes cineastas cubanos en esa angustia revolucionaria que los une solidariamente entre ellos y en el diálogo neorrealista con Italia. Zavattini visitó dos veces Cuba antes de la revolución, la primera en 1953 para una conferencia sobre el neorrealismo; una segunda visita (de la que no se sabe mucho) fue de carácter personal en el 1956; y una tercera visita en el 1959 durante los comienzos de la Revolución cubana, cuando comenzó a colaborar con el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) y empezó a producir varias películas. Zavattini colaboró en la

neorrealismo italiano y con Cesare Zavattini. También se puede leer de Juliane Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin, University of Texas Press, 1986; y de Michael Channan, *The Cuban Image*, Indiana University Press, 1985.

⁸ En estos años en Roma varios son los latinoamericanos que estudian en el Centro Sperimentale. Entre otros: Gabriel García Márquez, Fernando Birri, Calver Casey, Juan Rodolfo Wilcock y Manuel Puig. En este trabajo decido centrarme sólo en los cineastas cubanos que han estudiado en Roma en aras de enfocarme en la producción cinematográfica en Cuba de herencia neorrealista y para estudiar de cerca los contactos que tuvieron con Cesare Zavattini en Cuba.

escritura del guión de *El joven rebelde* (1962) (cuyo director será Julio García Espinosa). En ningún otro país de América Latina la influencia personal de Zavattini fue tan poderosa como en Cuba.⁹

En Italia el cine neorrealista fue un cine de la calle, y en ésta recogió a la mayor parte de sus intérpretes; buscó narrar emociones simples y directas. Fue un cine independiente y pobre que a través del neorrealismo abandonó lo espectacular¹⁰.

Representar la pobreza de manera tan cruda no ponía a translucir ningún rasgo positivo de la sociedad, era un cine de denuncia social que resultaba incomodo, tanto en Italia como en su interlocutor latinoamericano. En Cuba de hecho, la denuncia social no fue bien acogida por la censura que no le fue extraña al cine cubano ni antes ni después de la Revolución. Por ejemplo, en 1955 se censuró *El mégano* de Julio García Espinosa por hablar sobre los trabajadores de la extracción de carbón vegetal en la Ciénaga de Zapata. Y también, en *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomas Gutiérrez Alea una escena muestra el protagonista que está mirando fragmentos de películas censuradas por el antiguo gobierno. Esta escena se puede leer como una especie de guiño de complicidad que el director quiere dar al espectador para contar a través de la censura del pasado una situación que sigue existiendo en el presente.

La conversación neorrealista entre Cuba e Italia llevó a la realización de *El mégano* dirigido por Julio García Espinosa y pensado como tributo a Zavattini, como símbolo y demostración de las prácticas neorrealista aprendidas en Roma y aplicadas en Cuba. De allí, los directores cubanos empiezan a identificar en el cine neorrealista una

⁹ A propósito de las visitas de Zavattini a Cuba y de las relaciones que tuvo con los cineastas cubanos se puede leer de Francese Joseph. "The Influence of Cesare Zavattini on Latin American Cinema: Thoughts on *El joven Rebelde* and *Juan Quín Quín*", *Quartely Review of Film and Video*, 24: 431-444, 2007

¹⁰ Básicamente, todas las películas neorrealistas usan actores no profesionales y filman en la calle con luz natural. Por un lado fue una exigencia económica y la manera de hacer cine con muy pocos recursos; por el otro, la estética "realista" que mirara a la realidad de la calle sin artificios fue lo que Zavattini distinguía como un cine popular, hecho por el pueblo, para contar el pueblo y concienciarlo. *Roma città aperta* (1945) y *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini; y *Sciuscià* (1946) y *Umberto D.* (1952) de Vittorio de Sica son ejemplos de dicha estética.

clave de expresión apropiada para el caso cubano donde la falta de recursos; la exigencia de mirar y contar la sociedad; y la necesidad de acercarse al pueblo; encuentran en el estilo italiano los recursos buscados.

En las palabras de Espinosa, gracias a la escuela neorrealista estaba naciendo un cine “imperfecto”, barato de producir, que buscaba su perfección en la estética del momento, y que procuraba cubrir las temáticas necesitadas por la sociedad. Así que el neorrealismo italiano les estaba ofreciendo a los cubanos: “‘a fresh and immediate example’ of such a ‘national cinema;’ one that García Espinosa believed would empower him and his countrymen [...] to ‘look clearly and honestly at reality in an original way, to the fullest extent of their talent and personality’ ” (Francese 434)

Ambrosio Fornet reitera esta idea identificando las razones de la producción cinematográfica cubana como una necesidad para: “the construction and negotiation of national identity on the one hand, and the critical insistence on cultural purity on the other”. (Stock xxiv) Así que el neorrealismo italiano le estaba ofreciendo a los cineastas cubanos un modelo de cómo puede ser un “cine nacional” para organizar el país, pero al mismo tiempo abre la posibilidad a la crítica y al rechazo del mismo por esta ansiedad de llevar un proyecto culturalmente “puro” y cubano donde: “the strategy was to produce a politically engaged cinema appropriate for the revolutionary context, rejecting the theories and praxis of “old” cinema and developing a language if its own” (Stock xxvi). El rechazo al “viejo” cine para desarrollar un lenguaje propio no prescinde sin embargo de la influencia italiana, dejando claro que la identidad se construye constantemente a través del otro y se vuelve en coproducción, como la del neorrealismo italiano con el cine cubano de estos años (Stock 257).

El neorrealismo ya no es un estilo italiano, sino se volverá pronto en una (re)invención que filtra a través de la cámara una *realidad* cubana a sabor neorrealista,

que se escurre en los barrios marginales y los penetra con su aire neorrealista, pero con las debidas implicaciones que dicho distanciamiento tuvo. El diálogo ítalo-cubano, gracias a exigencias histórico-sociales y económicas parecidas, corta las distancias por la presencia de estos jóvenes directores cubanos en Roma que estudian cine en el Centro Sperimentale. La conversación entre estos dos grupos cruza confines no sólo geográficos, sino que establece una conexión realizada gracias a un puente neorrealista que poco a poco va perdiendo su identidad italiana y se materializa en el resultado de dicho discurso bilateral.

Sin embargo, esta investigación va más allá de un mero trabajo de influencias y comparaciones entre neorrealismo italiano y cine revolucionario en Cuba, sino que pone la atención en un aspecto visual cubano muy poco estudiado como el contacto con el neorrealismo italiano en vez de la más frecuentemente estudiada influencia soviética. Además, la exploración de los contactos entre el padre del neorrealismo italiano y los directores cubanos pone la atención en un proceso comunicativo que empieza con el contacto entre la estética italiana y el cine cubano, implica el diálogo, y revela a partir de allí un proceso complejo que implica la disputa, la negociación, la ruptura y la recuperación del neorrealismo italiano para llegar a la modernidad a través del cine. Este proceso, que será necesario para los cubanos a la hora de sentir la exigencia de crear un cine nacional sin influencias del extranjero, se convierte en la praxis modernizante para producir el cine cubano revolucionario. Las rupturas crean un espacio de resistencia al neorrealismo que sin embargo confirman la fuerte conexión a la estética italiana.

Esta investigación cambia la manera de pensar en la producción cinematográfica cubana durante un momento histórico tan fundamental internacionalmente como la revolución. Consecuentemente, este estudio ofrece una perspectiva nueva para volver

a reflexionar sobre este momento histórico que ha cambiado e influenciado la perspectiva social, política y artística de toda Latinoamérica. El estudio de estos diálogos transatlánticos explora las maneras en las que las ideologías revolucionarias narraron sus procesos históricos para crear un cine nacional. La conexión, negociación, disputa, ruptura y recuperación del neorrealismo italiano en Cuba va más allá de un estudio sobre influencias, sino que pone el acento sobre el desarrollo del cine cubano desde la mitad del siglo 20 ofreciendo nuevas perspectivas. A través del estudio interdisciplinar de películas, artículos, ensayos, cartas, y literatura reconstruyo el periodo del comienzo de la revolución cubana basandóme en documentos históricos y de archivo encontrados durante mi investigación en Cuba y en Italia, combinados con el marco teórico.¹¹

La teoría que he usado para la realización de este trabajo me ha ayudado a definir los conceptos desde los cuales he podido empezar a analizar el caso cubano y su cine a partir del triunfo de la revolución en 1959, y la situación italiana del neorrealismo de la década de los cincuenta. Por lo tanto, he tenido que establecer la definición de palabras claves que resaltan sobre todo a la hora de hablar de cine y particularmente de cine neorrealista y revolucionario, como: realidad, documental, ficción, y representación; como también sobre el concepto de espacio (creado por las rupturas entre neorrealismo y cine cubano).

El concepto de realidad, tan debatido por los cubanos a la hora de establecer una estética que los ayudaras en representarla, como también por los italianos a la hora de decidir qué tipo de neorrealismo era más fiel a la realidad, invita a una reflexión sobre lo que se entiende por “realidad” cuando nos referimos al cine, y cómo una visión crítica contemporánea debería analizar el tema. Como Richard Rushton define, el

¹¹ Un apéndice al final del trabajo incluye parte de esos documentos encontrados durante mi investigación en Italia y en Cuba.

concepto de “realidad” en cine en *The Reality of Film*, la realidad en cine no debe ser entendida partiendo de lo que el cine puede representar, reproducir o a la cual puede referirse; sino que el cine debería ser entendido en relación a la realidad que puede crear. Rushton establece que no importa de qué tipo de filme estamos hablando porque toda película crea posibilidades, y por ende, realidades.

En concreto, Rushton critica el binarismo que divide los filmes de ficción de los filmes sobre la realidad. Partiendo de la corroboración de este binarismo entre ilusión y realidad por parte de la política y del uso del cine “realista” a servicio de la política desde el siglo veinte, esta actitud según el autor no ha hecho que reforzar esta división. Sin embargo, la voluntad de una reflexión genuina sobre la realidad ha dado espacio a la experimentación del cine político que quería llegar a la “realidad”. El riesgo, según el autor, es el de atrapar el cine en una de esas categorías cuando el cine debería ser entendido como un espacio donde crear posibilidades.

Esta visión contemporánea sobre lo qué es el cine y de qué manera podemos hablar de realidad, ofrece una posible respuesta a las razones por las cuales el neorrealismo es una estética cinematográfica tan fragmentada e indefinible –tal como críticos de cine italiano como Mark Shiel y Peter Bondanella han exhaustivamente argumentado-. Si la realidad es múltiple y poliédrica, entonces es difícil “atraparla” en uno de los dos esquemas de los que habla Rushton. Consecuentemente, una estética como el neorrealismo que quiere hablar de realidad no podrá ser estable e inmóvil, como no podrán serlo los diálogos que de allí derivan. La dificultad de establecer qué es neorrealista, también se refleja entonces en el debate entre el neorrealismo italiano y la producción cubana, donde la disputa y la ruptura son parte necesaria del proceso de la inestabilidad de la realidad.

Sin embargo, el neorrealismo italiano y la producción cubana encuentran su punto de contacto por el cual el diálogo, la disputa y la ruptura fueron posibles en la intención de hacer cine de propaganda política para crear un pueblo conciente, y en la voluntad de hacer un cine que sirva como marco de los acontecimientos contemporáneos.

Partiendo del análisis de Rushton, la huella neorrealista persiste a pesar de la ruptura en la producción cinematográfica cubana porque la intención de lo que el cine cubano podía crear se quedó la misma de cuando decidieron adoptar el neorrealismo: crear posibilidades para las masas.

Otro punto que ayuda el entendimiento de la similitud entre neorrealismo y cine cubano revolucionario en la manera de entender la realidad y cómo representarla en pantalla es la definición de Mike Wayne de *Third Cinema*. En su libro *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, Wayne explica que el cine del tercer mundo no se localiza geográficamente, sino define el cine socialista que anhela a la emancipación social y cultural, categoría en la cual entran tanto el neorrealismo italiano como el cine cubano revolucionario. Y el cine socialista, usado sobretodo por las revoluciones socialistas, como la cubana, ha optado sobretodo para el género del documental entendido en oposición a la ficción, o como lo define Birri: el documental como poética de la transformación de la realidad para que el mundo sea intelegible. (Wayne, 125) Por lo tanto, esta transformación implica la inconstancia del documental como género definido.

A este propósito de la diferencia entre documental y ficción, tomo en consideración la opinión del crítico de cine Michael Chanan el cual en su libro *The Cuban Image* presenta la relación de la revolución cubana al documental y de cómo esta conexión no se pueda tomar como un bloque estilístico único. Chanan distingue tres tipologías de documental: documentales didácticos dirigidos a los campesinos que hablaban

primariamente de temas agrícolas; los que trataban temas de movilización de las masas; y un grupo de documentales más diversos que varían de temas. (98) Sin embargo, y a pesar de las exigencias revolucionarias de presentar la realidad a través del documental, Chanan subraya la dualidad que el documental puede llegar a tener, logrando como resultado final un híbrido entre el documental y la ficción. (276) La solución estilística –según Chanan- es la de encontrar un estilo y lenguaje cinematográfico que es subordinado a su objetivo y no lo contrario (284).

También otros críticos como Julianne Burton y Ana López presentan el documental como el arma del cine cubano de los sesenta para empezar a construir una identidad colectiva revolucionaria. Sin embargo, para este estudio estoy de acuerdo con Michael Chanan cuando afirma que no podemos reducir la definición de documental a un bloque único porque si la obra dialoga con su proceso social y cultural, entonces cambia y se desarrolla constantemente, aunque estemos hablando de documental. De esa manera, el documental termina cubriendo una variedad de formas y prácticas diversas que van de la observación a la compilación, de lo testimonial a lo reconstruido, del objetivo pedagógico a la reflexión implicando la dificultad en definir lo que es, lo que debería ser y lo que se suponga que sea. (59) Así que Michael Chanan no separa el documental de la ficción, tal como Rushton no distingue lo que es definible como “realidad”. Según Chanan el diálogo entre estos dos géneros que se tiende a analizar por separado constituyen un espacio nuevo que pone en pantalla las crisis y las contradicciones del mundo posmoderno.

Hablar de una fusión que da un producto entre el documental y la ficción crea una creación multifuncional y multidimensional que se conecta y habla del desarrollo del cine en el contexto cubano. La importancia de esta lectura de la flexibilidad del documental pone en una relación aún más cercana la conexión entre el neorrealismo

italiano y la cinematografía cubana cuando consideramos que el valor “realista” de cine neorrealista no se halló en una única definición de documental o ficción. Por consiguiente, como David Chandler la define, la representación tiene que ver con la reconstrucción de aspectos de la “realidad” que no está limitada al género del documental o de la ficción.¹²

Digamos que el encuentro entre el neorrealismo italiano y el cine cubano, y aún más las rupturas entre ellos comienzan lo que llamo la “tradición de la ruptura” en la praxis cinematográfica cubana para formar el cine cubano nacional y revolucionario. Las rupturas crean espacios desde los cuales los cubanos pueden seguir creando. Como Homi Bhabha lo explica, el encuentro de lo transnacional se debe leer más bien como un espacio de traducción, un “tercer espacio” donde los significados no son generados por las diferencias (como en la teoría post estructuralista) sino en un espacio de encuentro, diálogo y fusión.¹³ La fusión no es el resultado armónico de ese diálogo sino, como en el caso cubano con el neorrealismo, es el resultado de un proceso de rupturas. Así que la fusión llega a ser un proceso fragmentado que por eso mismo contiene más oportunidades expresivas.

Como Michael Chanan afirma la imagen (de una película) es la misma en cualquier lugar sea proyectada; lo que cambia es el espacio entre el ojo y la pantalla. Ese espacio entre el ojo y la pantalla –según Chanan- es capaz de ofrecer una perspectiva más en contacto con la realidad social del momento en que se está viviendo si las películas se miran desde “dentro”, desde el país y desde la realidad de la que hablan. (*The Cuban Image*, 2-3) Tomando en consideración esta perspectiva de Chanan para el cine cubano durante los primeros años de la revolución, el trabajo hecho por los

¹² Chandler Daniel, Rod Munday. *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford: Oxford University Press, 2011

¹³ Bhabha, Homi. “The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency” en *The Cultural Studies Reader*

cubanos con Cesare Zavattini para la realización de las primeras obras revolucionarias entre 1959 y 1960 (y en realidad empezadas desde 1955 en Cuba y desde 1951 en la escuela de cine en Italia) anhela a mantener ese contacto con la realidad social (por ejemplo cuando Zavattini visita el recorrido hecho por los guerrilleros, entrevista a los campesinos, o escucha las grabaciones de los disparos durante algún contraste con los militares de Batista antes de producir *Historias de la Revolución* de Tomás Gutiérrez Alea, o *El joven rebelde* de Julio García Espinosa). El objetivo de esa investigación atenta sobre la “realidad” por parte de los cubanos y de Zavattini, fue el de garantizar esa conexión traducida en imagen para que ese espacio entre pantalla y ojo del espectador citado por Chanan mantuviera ese contacto con la “realidad”.

Este espacio entre la pantalla y el ojo del espectador mencionado por Michael Chanan, es también el espacio creado entre la producción cubana (en pantalla) y el ojo de Zavattini. Esta ruptura con el maestro italiano crea lo que, como he presentado arriba, Homi Bhabha llamaría “tercer espacio”. Otra perspectiva crítica tomada en consideración para hablar de esta idea del espacio creado por las rupturas entre neorrealismo italiano y cine en Cuba es la de Édouard Glissant. En particular me enfoco en la definición de rizoma que Glissant toma de la idea de Gilles Deleuze y Felix Guattari, y que Glissant llama poéticas de la relación. Las poéticas de la relación, o el rizoma, es la definición de una identidad dada por el espacio en donde entra en relación con el “otro”. Lo importante no es la raíz, sino el movimiento que lleva al contacto con el “otro” y que permite el tránsito de una unidad a una multiplicidad. Partiendo de este concepto, Glissant afirma que tomando los problemas del “otro” es posible encontrarse a si mismo, lo cual evidencia que el concepto de identidad no se encuentra en las raíces, sino en la relación. (18) La relación es el resultado de un movimiento. También, la relación lleva a la transformación mutua de

los que participan a este movimiento (24). Glissant especifica que la conciencia de la relación “became widespread, including both the collective and the individual. We “know” that the Other is within us and affects how we evolve as well as the bulk of our conceptions and development of our sensibility.” (27) La relación, entonces, es una tentativa constante de una continua búsqueda de la perfección y de una unicidad que sin embargo está caracterizada por el cambio que es movimiento inconstante, en evolución, y caótico (133).

Tanto la definición de “tercer espacio” de Homi Bhabha, como la de “poética de la relación” de Édouard Glissant son válidas en esta tesis. Como he establecido, el contacto entre los cubanos y la estética italiana, y más en concreto con el padre del neorrealismo italiano Cesare Zavattini, no es reducible a un estudio de influencias y herencias del neorrealismo italiano en Cuba. Este proceso, llevó a un territorio complejo que incluyó el contacto, el diálogo, las disputas, las rupturas y la recuperación del neorrealismo en la isla. Por lo tanto, no podemos definir este proceso como un bloque único, sino representa el resultado de una fragmentación del contacto entre los cubanos y Zavattini. Estas rupturas provocaron unos espacios que permitieron la creación de lo que se llamará el cine cubano revolucionario.

Por ende, para llegar a una identidad cinematográfica y política cubana se tuvo que pasar por el contacto con el “otro”, y a través de la ruptura con el “otro” se pudo llegar a definir la propia identidad. Este espacio es definible como el tercer espacio de Bhabha donde se ponen en diálogo el sentido y los símbolos de una cultura que no tiene fijeza; símbolos que pueden ser traducidos, re apropiados y re escritos. El tercer espacio se refiere al intersticio entre culturas que entran en contacto, un espacio liminal que provoca como resultado algo nuevo y desconocido, una nueva area de

negociación de los significados, y de representación. En este espacio en el medio de dos culturas se forman, reforman y crean nuevas identidades en cambio constante. Mientras, si tomamos en consideración el concepto de relación según Édouard Glissant, el contacto entre dos culturas da una relación como resultado final de un proceso de movimiento. El movimiento, a la vez, es un espacio caótico, fragmentado y por su inconstancia en continua evolución. Si por un lado Bhabha se enfoca en el espacio creado por el contacto entre culturas, y Glissant en el movimiento que lleva a ese espacio, me parece que los dos concordan en decir que es un espacio inconstante y en continua evolución; tal como yo identifico la inconstancia en continua evolución de los espacios creados como resultado de las rupturas dadas por el contacto entre el neorrealismo italiano y el cine revolucionario en Cuba.

Este trabajo ofrece perspectivas de investigación que van más allá de lo cubierto en esta tesis. Dentro de la misma década de los sesenta hay aspectos que no he analizado en este estudio y que representan semillas para trabajos futuros. En mi opinión se puede decir que los contactos con el neorrealismo toman una doble dirección: la adoptada por la revolución por los cineastas aceptado por el gobierno estudiada en este trabajo; y un contacto con la estética italiana fuera de la oficialidad por parte de aquellos artistas e intelectuales que fueron rechazados por la revolución inmediatamente tras el triunfo. Lo interesante de estos artistas fuera del discurso revolucionario es que criticaron y rechazaron el neorrealismo zavattiniano usado por la revolución, y en cambio apreciaron el neorrealismo que en Italia estaba siendo juzgado (por Zavattini sobre todo) demasiado experimental. Con lo cual podemos afirmar que hay un neorrealismo “clásico” adoptado por las instituciones oficiales en Cuba; y un neorrealismo “experimental” rechazado por la revolución y apreciado por aquellos artistas fuera de la oficialidad revolucionaria.

Dentro del discurso revolucionario se van formando fracturas que fragmentan el cuerpo revolucionario¹⁴ y llevan a voces consideradas “disidentes” por la revolución, como en el caso del grupo de la revista *Lunes de Revolución* que incluye entre sus fundadores a Guillermo Cabrera Infante y Carlos Franqui, y entre sus colaboradores a Néstor Almendros y Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo), entre otros. La llegada del neorrealismo italiano a Cuba entre el 1953 y el 1960 (a través de las visitas de los cubanos en Italia y de Cesare Zavattini en Cuba), encuentra así una doble ubicación: por un lado corrobora la idea revolucionaria, se establece a nivel oficial (las primeras películas de éxito que salen del ICAIC salen de colaboraciones con Zavattini o muestran una huella neorrealista evidente, como en el caso de la película *El joven rebelde* de Julio García Espinosa escrita por Zavattini en 1962) y es el medio a través del cual la revolución puede demostrar a su pueblo que Cuba es capaz de modernizar el país y de hacer cine (sin necesidad del imperio de Hollywood) a pesar de los escasos recursos (como el neorrealismo italiano les había enseñado); por el otro, de un nivel oficial se introduce en las fracturas que se provocan inmediatamente después del comienzo de la revolución por parte de aquellos intelectuales que muy tempranamente se encontrarán rechazados por la revolución.

La ruptura interna del organismo revolucionario representa para todos la manera de buscar la modernización y la *cubanía*. La ruptura se vuelve en la praxis modernizante tanto para la revolución (ruptura con el pasado dictatorial de Fulgencio Batista), como para aquellos artistas alejados de la revolución tras su triunfo. El neorrealismo italiano

¹⁴ Magaly Muguercia en su artículo “The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties” explica cómo el discurso de la Revolución mire a construir un cuerpo socialista nacional en donde cada ciudadano es parte de un conjunto: el del pueblo cubano. De tal manera Muguercia subraya cómo este discurso político mire a borrar la individualidad del individuo para una colectividad homogénea revolucionaria. En *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, 2002. En este contexto, retomo esta idea del cuerpo socialista revolucionario para poner en evidencia cómo muy tempranamente desde el comienzo de la Revolución hay una fragmentación del cuerpo revolucionario que se manifiesta a través de voces discordantes.

en ambas situaciones representa la estrategia a través de la cual provocar la ruptura, aún cuando los directores cubanos deciden romper con el neorrealismo. La ruptura con el neorrealismo se convierte en la estrategia de modernización y representa la condición sin de la cual no sería posible pensar en la renovación.

Como Hall Kenneth afirma en su trabajo sobre las relaciones de Guillermo Cabrera Infante con el cine, el neorrealismo italiano representa la manera para construir un discurso político en contra del imperialismo, y a la vez, llena la falta de películas americanas en la isla posrevolucionaria, aún cuando se quiere superar como en el caso de Cabrera Infante. De esta manera, el neorrealismo representa la dialéctica de reacción tanto por los que eran revolucionarios como para los que buscaban soluciones neobarrocas para alejarse del racionalismo socialista como Cabrera Infante (Hall, 71-72). El neorrealismo representa la vía positiva (oficializada, revolucionaria) y la “negativa” (del disidente antirrevolucionario según el gobierno revolucionario) a la vez existiendo tanto en la superficie que en los huecos creados por las rupturas.

Este estudio futuro promete profundizar un acontecimiento histórico muy poco estudiado tomando como punto de partida lo estudiado en esta tesis (la presencia de tantos directores cubanos en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma y del neorrealismo italiano en Cuba integrado al discurso político revolucionario) para llegar al estudio de estos contactos para llegar a una praxis modernizante y a la *cubanía* fuera del coro revolucionario. El objetivo es aclarar e investigar la importancia y la evolución que ha tenido este acontecimiento en los proyectos modernizantes para la cultura política y social de Cuba tanto a un nivel visible (oficial) como en un proyecto futuro a un nivel invisible (en las rupturas con el gobierno y con el neorrealismo oficial adoptado por la revolución).

En Cuba, tras el triunfo de la Revolución en 1959 muchos de los principales intelectuales cubanos como Guillermo Cabrera Infante, Carlos Franqui, Néstor Almendros, Virgilio Piñera y Heriberto Padilla –entre otros- participan activamente y comparten el sentimiento revolucionario. Guillermo Cabrera Infante con Carlos Franqui fundan la revista *Lunes de Revolución*, publicación dirigida por Cabrera Infante entre 1959 y 1961. Sin embargo, muy pronto estos escritores e intelectuales fueron rechazados por la revolución. En las palabras de Néstor Almendros: “we were required to make propaganda films *ad infinitum*”. (36) Muy tempranamente, solo tres años tras el comienzo de *Lunes*, un comité revolucionario decidió censurar la publicación en 1961. El pretexto para el cierre de la revista fue la polémica generada por el documental *P.M.* de Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo Cabrera Infante) y Orlando Jiménez-Leal (documental financiado por la revista), a pesar de que: “*Lunes*, antes que Casa de las Américas y su revista, se convirtió en el vehículo fundamental para expresar la literatura y la cultura cubanas [...] posibilitó la unificación de diversos grupos cubanos de escritores, poniéndolos en contacto con otros en el exterior.” (Luis, William, 25-26). La decisión de censurar el film y *Lunes* fue dada por el hecho de que *P.M.* se había realizado sin la supervisión del ICAIC (órgano oficial revolucionario) y retrataba la vida nocturna habanera de una manera “negativa”.¹⁵ A pesar de la apertura que el grupo de *Lunes* estaba proponiendo, el

¹⁵ La negatividad del documental *P.M.* está en el hecho de que el filme muestra la vida habanera nocturna de mulatos y negros borrachos en los bares de la ciudad. Para la Revolución esta representación del cubano era un ejemplo negativo para el cubano revolucionario e iba en contra a la idea pedagógica de la Revolución de lo que debía ser una película. Dos años después, en 1963, el ICAIC produce la película *Cuba baila*, dirección de Julio García Espinosa como respuesta pedagógica a *P.M.* En esta película se ven cubanos de cualquier raza que bailan sonrientes sin alcohol en una plaza de día, casi en comparación y respuesta a la ambientación nocturna, oscura y borracha del documental. Este episodio es muy parecido a lo que ocurre en Italia entre 1952 y 1954. En el 1952 la crítica nacional rechaza la película de De Sica y Zavattini, *Umberto D.* por representar una Italia demasiado pesimista. Dos años después Vittorio De Sica dirige la película *L'oro di Napoli* y en el 1953 Luigi Comencini dirige la película *Pane, amore e fantasia* dos obras que muestran una cara del país más ligera y placentera. Sobre los acontecimientos en Cuba leer de William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2003. Sobre los eventos en Italia leer de Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983;

episodio de *P.M.* en el 1961, como el caso Padilla años más tarde (1971),¹⁶ recuerdan la previsión de Almendros sobre la producción cinematográfica revolucionaria; previsión que Fidel Castro en 1960 reiterará a los intelectuales cubanos con su famosa afirmación: “dentro de la Revolución: todo, fuera de la Revolución: nada”.¹⁷

Decidir qué posición ocupar dentro o fuera de la revolución, el cierre de *Lunes* y la censura de *P.M.* representaron una fractura dentro del cuerpo socialista revolucionario¹⁸ que distinguió desde este momento –y dentro de la producción artística- dos direcciones: lo oficial y lo no oficial. En ambos casos el objetivo fue el de crear un modelo que llevara a la modernización de la isla y la ruptura con lo que no se considera apto al proyecto modernizante representa la manera de lograrlo. El neorrealismo se ubica en estas fracturas: en las rupturas de la revolución con el pasado dictatorial de Batista; en la ruptura entre la revolución y los intelectuales “desobedientes”; y hasta en el distanciamiento de los cineastas cubanos del neorrealismo italiano por representar en la ruptura la posibilidad creativa de reinventarse e ir adelante con el proyecto modernizante de la producción cubana. El neorrealismo italiano representó la vía positiva y la vía negativa a la vez con el mismo resultado: una fuerte herencia del neorrealismo en la producción de cine revolucionaria en Cuba en los años 60 explorada en este trabajo; y la herencia

o de Stuart Klawans, *Film Follies: The Cinema Out of Order* o del mismo autor, *Left in the Dark: Film Reviews and Essays, 1988-2001*.

¹⁶ En 1971 el gobierno de Cuba endureció su línea de partido y el poeta Heberto Padilla fue obligado a rechazar en un documento público su obra *Fuera de juego* (1968) y a permanecer por un breve periodo en la cárcel. Sucesivamente, y tras las protestas de los escritores de todo el mundo, Padilla fue exiliado a los Estados Unidos. El furor sobre el caso de Padilla se considera como el fin a la afinidad entre los intelectuales del *Boom* y el mito de la revolución cubana.

¹⁷ Sobre las revistas literarias publicadas en Cuba después del comienzo de la Revolución y en particular sobre la revista *Lunes* y este episodio del documental *P.M.* también leer de William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2003; de Kenneth Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Juan de la Cuesta, 1988; de Michael Chanan, *The Cuban Image*, BFI Publishing, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1985.

¹⁸ Según lo define Magali Muguercia, *ibid.*

neorrealista “otra”, que no estará incluida en el discurso revolucionario y que dará lugar a proyectos futuros no contenidos ni en el discurso revolucionario ni en esta tesis. Sin embargo, en ambas situaciones nos encontramos en un espacio de (re)visitaciones de la (r)evolución del cine en Cuba.

I capítulo

El neorrealismo italiano y Cesare Zavattini

“[...] ese cine italiano ha creado en el extranjero las bases para la renovación de muchas cinematografías.”
Giacomo Gambetti, *Zavattini mago y técnico*, 32

1.1 Disonancias neorrealistas

En la primera sección de este capítulo quiero dar una perspectiva histórica del neorrealismo italiano desde sus comienzos y ofrecer una visión de las polémicas y discusiones generadas alrededor de ello. Si ya a partir de los años 30 podemos ubicar los comienzos de las conversaciones en Italia sobre la necesidad de encontrar nuevas estéticas para hacer cine, las primeras películas que presentan los conceptos neorrealistas no llegan hasta el 1942; y es realmente en 1945 que con *Roma città aperta* [Roma ciudad abierta] de Roberto Rossellini se bautiza la primera película considerada neorrealista. Sin embargo, desde 1945, también comienzan las primeras polémicas alrededor de las definiciones de neorrealismo a demostración que desde su nacimiento la estética italiana fue rodeada de discusiones acerca de sus constantes contradicciones y disonancias. Se provocan constantes rupturas dentro del movimiento neorrealista que sin embargo llevan a fijar el neorrealismo como una estética para la representación de un proceso en transformación constante. Las disonancias neorrealistas se entienden, por ende, por el hecho de que el neorrealismo mira a la sociedad y ésta, inevitablemente, está sujeta a continuas transformaciones.¹⁹

En el contexto de esta investigación, en este primer capítulo quiero profundizar el significado social, político y pedagógico de la Italia de la segunda posguerra para conocer más a fondo las problemáticas histórico-sociales nacionales con el objetivo de acercarme y comprender las situaciones que se han dado en Italia a partir de 1945. Conocer más a fondo el neorrealismo italiano visto desde Italia y las discusiones alrededor de ello, nos ayudará a entender cuáles son los objetivos de la producción neorrealista, por qué se quiere producir este cine y cuál es la innovación que se

¹⁹ Hablo de “disonancias” neorrealistas –término que hasta le da el título a este párrafo- porque en mi opinión es un sustantivo que define muy bien la evolución del neorrealismo y encarna la manera en que se habla de ello entre los directores italianos de la época: con constantes contradicciones y divergencias de opinión.

propone en la península. También, nos permite conocer más de cerca al que se considera el padre del neorrealismo, Cesare Zavattini, cuál es su “manifiesto”²⁰ neorrealista y cómo los directores italianos - protagonistas de este periodo- provocan las disonancias neorrealistas acercándose y/o tomando distancia del neorrealismo zavattiniano.

Tal estudio profundo del neorrealismo nos ayudará a entender su presencia en el contexto cubano años más tarde (del 1953 al 1961) con sus críticas por parte de aquellos directores cubanos que estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma (de 1951 a 1953). También, tal estudio nos ayudará a entender el contexto y las razones por las cuales se dan las polémicas, los conflictos, las críticas y las relaciones entre los cineastas cubanos y el padre del neorrealismo italiano Cesare Zavattini. Además, analizar el neorrealismo tanto en su dimensión italiana como en la cubana nos permitirá entender las consecuencias que tales debates han significado para la producción cinematográfica cubana. Finalmente, entender estos cuadros históricos nos permite ver dónde y cómo se ha dado el contacto entre los dos países, cuáles similitudes sociales han llevado a la colaboración entre los cineastas cubanos con los italianos, porqué se ha llegado a la separación y qué ha significado esta ruptura para la cinematografía cubana y para su evolución.

El neorrealismo aparece en Italia durante los últimos años de la segunda guerra mundial, entre la mitad de los años 40 y la mitad de los años 50, como exigencia y resultado de las luchas anti fascistas. Desde su nacimiento, los debates alrededor de esta manera “nueva” de hacer cine han sido numerosos sin necesariamente llegar a una conclusión, pero con una certeza: “la cabeza del cine estaba en Roma” (Jesús

²⁰ Pongo la palabra *manifiesto* entre comillas porque el neorrealismo nunca ha tenido un manifiesto oficial que lo bautizara como movimiento (como fue para el futurismo de Marinetti por ejemplo). A la vez, lo llamo *manifiesto* porque Zavattini especifica detalladamente cómo deben ser las películas neorrealistas y a qué estética deben obedecer.

Vega en *Cine cubano*, 39). Hasta en la literatura de la época se subyugaba la confusión y la complejidad entorno a la definición neorrealista. Por ejemplo, Italo Calvino, escritor italiano de nacimiento cubano, en la introducción a su novela *I sentieri dei nidi di ragno*, *El sendero de los nidos de araña* (1947),²¹ advertía los lectores que el neorrealismo no se podía definir como una escuela, sino como un conjunto de voces, por la mayor parte periféricas, como un descubrimiento de múltiples Italias diferentes, especialmente de varias Italia que hasta entonces habían sido desconocidas por la literatura.

Esta necesidad de “inventar” un “nuevo” cine implica una ruptura con todo lo que se había producido hasta este momento,²² buscando revolucionar las formas estéticas, el lenguaje, y las “personas-personajes”²³ ideales para una producción cinematográfica más apta a la época en la que se estaba viviendo, tan distinta de la estética fascista.

Esta manera revolucionaria de hacer cine a través de la ruptura con el pasado y con los métodos tradicionales de hacer cine será la base que inspirará a toda una generación de jóvenes cubanos años más tarde.

²¹ *Il sentiero dei nidi di ragno* no sólo es la primera novela de Italo Calvino, sino que resume su experiencia como partisano anti fascista en el periodo de la Resistencia. Además, es el trabajo que más lo acerca a los conceptos del neorrealismo. De aquí en adelante, traduciré en castellano sólo aquellos títulos de novelas y películas que tienen traducciones al castellano publicadas. Dejaré en italiano aquellos títulos que no tienen traducción al español, que quedan igual al original en la traducción, o que se citan más veces (de los cuales se da la traducción sólo la primera vez que se citan). En las notas, citaré todos los títulos en idioma original.

²² Y en particular estoy pensando a la línea cinematográfica producida y usada por el fascismo.

²³ Defino a los personajes de los filmes neorrealistas como “personas-personajes” a propósito. Desde el principio se establecen los puntos fundamentales para producir cine neorrealista y uno de estos es el de querer observar a la gente en la calle y de contar historias verdaderas que no necesitan a actores sino a gente común. Zavattini en varios escritos, ensayos y cartas reitera este concepto de cómo hacer cine neorrealista y uno de los puntos fundamentales es el de no tener actores ni escenografías en el rodaje. A pesar de que desde el principio casi todos los directores se sirvan de actores profesionales y bien conocidos (es el caso de *Roma città aperta* de Rossellini que a pesar de ser rodada en 1945, o sea apenas al comenzar este movimiento “nuevo”, ve entre sus protagonistas una muy conocida Anna Magnani y un muy exitoso Aldo Fabrizi), no son pocos los casos en los cuales filmes neorrealistas de gran éxito tengan protagonistas no actores (es el caso de *Paisà* del mismo Rossellini o de *Umberto D.* de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini).

El cine neorrealista es bautizado por primera vez como tal por el crítico italiano Umberto Barbaro en 1942 que ve en él la reivindicación de un cine italiano “realista, popular, nacional...” (Jesús Vega en *Cine cubano*, 39) junto con el movimiento clandestino en contra del fascismo de la Resistencia. Según como la crítica lo define,²⁴ el neorrealismo se caracteriza por tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, abunda en el uso de los rodajes exteriores, con importante presencia de actores no profesionales entre sus secundarios, y, con frecuencia, incluso entre los protagonistas. Las películas reflejan principalmente la situación económica y moral de Italia en la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación. Esto se convierte en el sello del neorrealismo, que de tales aparentes limitaciones extrae una inusitada carga testimonial.

Otro rasgo sobresaliente es que el acento se desplaza del individuo a la colectividad, con visible predilección por una narración de tipo coral. Por narraciones corales se entiende narraciones neorrealistas que no ven un protagonista único, sino los protagonistas encarnan los problemas y necesidades de una colectividad que se puede identificar con lo presentado en pantalla. Por último, aunque no menos importante, destaca el lúcido análisis de los hechos, con una crítica abierta a la crueldad o a la indiferencia de la autoridad constituida. La necesidad primera del neorrealismo se nutre así de una manera de mirar al mundo, de una moral y de una ideología nuevas, propias del antifascismo.

La guerra y el hambre hacen imprescindible en los intelectuales de la época la necesidad de explicar a través del cine y de la narrativa el compromiso total con la

²⁴ Y estoy pensando sobre todo en las descripciones sobre el cine neorrealista dadas por críticos que ampliamente se han dedicado al neorrealismo italiano como Peter Bondanella, Mark Shiel, Guido Aristarco y Adriano Aprá, entre otros.

situación política y social del país. La producción literaria anterior y posterior a estos años representa una fuente de inspiración y de colaboración que dialoga con el cine. Autores como Giovanni Verga ya a finales del siglo XIX han anticipado los sentimientos de denuncia según lo que quería la literatura *verista*;²⁵ además, fueron fuente de inspiración para muchos directores de cine.²⁶ Por otro lado, escritores como Italo Calvino – contemporáneo a la producción cinematográfica de los años tras 1945- colabora, se acerca y pone en diálogo el texto escrito con las tendencias neorrealistas del momento.²⁷ Había una urgencia de analizar, mostrar y hablar de lo que acontecía.

²⁵ El verismo literario es una tendencia surgida entre 1875 y 1896 en Italia y operada por un grupo de escritores - principalmente narradores y comediógrafos- que constituyeron una verdadera y propia escuela fundada para referirse a un tipo personajes, situaciones y emociones reales que se enfocaban sobre todo en la vida de las clases sociales bajas. Se caracteriza por sus tramas sórdidas y violentas.

²⁶ Un ejemplo es el caso del director Luchino Visconti que produce su película *La terra trema* (1948) inspirado a la novela *I Malavoglia* (1881) del escritor siciliano Giovanni Verga. Otro gran éxito cinematográfico que representa un ejemplo más en la conexión entre literatura y cine neorrealista es *La ciociara* de Vittorio De Sica (1960) tomada de la novela del escritor italiano Alberto Moravia que escribe *La ciociara* novela entre el 1944 y el 1957. También la película de Lizzani *Cronache di poveri amanti* y *Senso* de Visconti representan un ejemplo. De hecho, ambas películas son adaptaciones de obras literarias: la primera de una novela con el mismo título escrita por Vasco Pratolini en el 1947; la segunda se inspira a una novela escrita por Camillo Boito. Finalmente, el mismo Cesare Zavattini –padre del neorrealismo italiano- empieza una larga colaboración con De Sica a través de su obra escritural: películas de gran éxito como *Ladri di biciclette* (1948), *Sciucchià* (1946), *Miracolo a Milano* (1951), y *Umberto D.* (1952) para citar algunas nacen de ideas escritas por Zavattini; y hasta piensan traducir en película la novela de Zavattini *Totò il buono* –nunca realizado y punto de partida para realizar *Miracolo a Milano* en 1950-; y hacen de la novela de Giuseppe Marotta una versión zavattiniana de *L'oro di Napoli* (1954). Finalmente, otro caso más reciente, pero igualmente importante en el panorama artístico italiano y que viene de la evolución de la escuela neorrealista es el de Pier Paolo Pasolini: escritor y director afirmado. A pesar de los limitados ejemplos que se traen a colación aquí, queda claro como la literatura y la cinematografía queden estrechamente ligadas por estas colaboraciones entre escritores, escritores-guionistas y directores.

²⁷ En la Italia de la posguerra es muy fuerte la conexión entre neorrealismo literario y neorrealismo cinematográfico. Italo Calvino da su opinión sobre el neorrealismo tanto en literatura que en el cine en varios ensayos y entrevistas publicados en las revistas en auge en aquellos años como *Bianco e nero* o en la revista *Cinema*. Pero Calvino no es el único escritor que siente atracción hacia el neorrealismo. Otros escritores italianos de fama nacional e internacional que en este momento se interesan al neorrealismo son –entre otros- Primo Levi, Alberto Moravia y Vasco Pratolini. Inclusive, los tres a través de Cesare Zavattini toman contactos con Alfredo Guevara, en aquel entonces director del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) para viajar a Cuba e intensificar las charlas y conferencias sobre el neorrealismo italiano. En particular, la carta a la que me refiero es del 16 de agosto del 1960 y copia de ella se encuentra en la revista *Cine Cubano*, no. 155, número especial dedicado a Cesare Zavattini en 2002 en ocasión de la inauguración de la Plaza de la Escuela de San Antonio de los Baños, EICTV, dedicada al escritor y cineasta italiano. Al final, los tres escritores no irán a Cuba por los problemas económicos que está viviendo el país a causa de los primeros efectos del embargo. Alfredo Guevara avisa a Zavattini de que el presidente Eisenhower había anunciado la ruptura de las relaciones diplomáticas con Cuba, y lamenta que Pratolini, Levi y Moravia tengan que desistir del viaje por lo menos de momento a causa de las dificultades bancarias y la demora de los pasajes. El contenido de esta información se lee en una carta que Alfredo Guevara escribe a Cesare Zavattini el cuatro de enero del 1961. El documento se encuentra en el Archivo Cesare Zavattini en la Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia.

Los estudios de Cinecittà, que habían sido el centro de la producción cinematográfica italiana desde 1936 (y el símbolo de la modernidad y la emulación de Hollywood), se encontraban ocupados por una multitud de personas desalojadas a causa de las penurias de la guerra; así, las películas se rodaban en el exterior, con las devastaciones bélicas como fondo. Su aspecto e intención principal consistía en plasmar la realidad de las calles tal cual eran. Se trataba de un cine con orientación social capaz de representar la terrible depresión de una guerra tan atroz: un cine casi de desesperanza con un claro contenido social. Guido Oldrini en la primera parte del n. 5 de la revista *Cinema* se pregunta:

“¿Cómo ha podido nacer una tal variedad de opiniones, un tipo de literatura tan compleja y dispersa, tan difícilmente comparable con centros ideológicos determinados? Se podría decir a tal propósito, con Gramsci, que «para que un invento o un proceso de acontecimientos históricos puedan dar lugar a un género literario específico» es necesario – como se ha verificado por la literatura del Risorgimento- que «sea poco claro y justificado en su desarrollo por la ineficiencia de las fuerzas “íntimas” que parecen haberlo producido, por la escasez de los elementos objetivos “nacionales” a los cuales referir, por la inconsistencia e infabilidad del organismo estudiado (y de hecho a menudo se ha escuchado referirse al “milagro” Risorgimento)»: tal como se ha hecho referencia y uno se puede referir al «milagro» del neorealismo [...]”²⁸ (16, énfasis en el original)

Como se entiende del párrafo de Oldrini –y en la cita de Gramsci-, el neorealismo es un *milagro* que ha podido acontecer por la falta de organización nacional y de confusión histórica. En un momento social en el que se advierte el vacío tanto

²⁸ De aquí en adelante todas las citas en italiano se transcribirán en su idioma original en las notas. Las citas originales en inglés se mantendrán en inglés en el texto. Todas las traducciones son mías. “Come è potuta nascere una tale congerie di opinioni, un tale genere di letteratura così composita e dispersa, così difficilmente riconducibile a centri ideologici determinati? Si potrebbe dire a questo proposito, con Gramsci, che «perché un evento o un processo di avvenimenti storici possa dar luogo a un tal genere di letteratura» è necessario – come si è verificato a riguardo della letteratura del Risorgimento- che «esso sia poco chiaro e giustificato nel suo sviluppo per l’insufficienza delle forze “intime” che pare lo abbiano prodotto, per la scarsità degli elementi oggettivi “nazionali” ai quali fare riferimento, per la inconsistenza e gelatinosità dell’organismo studiato (e infatti spesso si è sentito accennare al “miracolo” del Risorgimento)»: proprio come si è accennato e si accenna al «miracolo» del neorealismo [...]”

ideológico como creativo, el neorrealismo colma un espacio histórico temporal y logra establecer las pautas del futuro creativo del cine italiano.

El neorrealismo es un arte que intenta subrayar e intervenir en los problemas del país, buscando así un cambio de las formas expresivas que subrayase la ruptura con el arte anterior y pudiera expresar los nuevos sentimientos. Y el cine se vuelve el instrumento de lucha y contestación. También, es durante los años cuarenta que los intelectuales retoman el pensamiento *gramsciano*²⁹ que proclama un acercamiento al pueblo a través de una producción que hable de ellos y con ellos eliminando toda distancia entre intelectuales y las masas.

La acepción de “nuevo” realismo surge de la necesidad de subrayar el carácter en verdad inédito de la corriente. Porque algunas connotaciones realistas aparecían ya en películas italianas de la época muda, como *Sperduti nel buio*, [Perdidos en la oscuridad], 1914 de Nino Martoglio o *Assunta Spina* (1915) de Gustavo Serena, y ciertas obras de Blasetti (sobre todo *Terra madre*, [Tierra madre]] y *1860*, respectivamente de 1931 y 1934) ambicionaban dar una idea del país menos ideal y adornada que la que pretendía el régimen.

La discusión teórica del movimiento que se da ya a partir de la década de los ‘30 fue inmediatamente acogida por las revistas *Cinema*³⁰ (nacida en el 36 y desde el 38

²⁹ Antonio Gramsci (Ales, Cerdeña, 22 de enero de 1891 - Roma, 27 de abril de 1937) fue un filósofo, teórico marxista, político y periodista italiano. Secretario del PC (Partito Comunista Italiano) fue predecesor de Palmiro Togliatti, exponente político con el cual Julio García Espinosa entra en contacto en Roma. Gramsci estudió extensamente el papel de los intelectuales en la sociedad. Afirmó por un lado que todos los hombres son intelectuales, en tanto que todos tenemos facultades intelectuales y racionales, pero al mismo tiempo consideraba que no todos los hombres juegan socialmente el papel de intelectuales. Según Gramsci, los intelectuales modernos no son simplemente escritores, sino directores y organizadores involucrados en las tareas prácticas de construir la sociedad. Los grupos de pensadores que cada clase social produce “orgánicamente” de sus propias filas no se limitan a describir la vida social de acuerdo a reglas científicas, sino más bien expresan, mediante el lenguaje de la cultura, las experiencias y el sentir que las masas no pueden articular por sí mismas. La necesidad de crear una cultura obrera se relaciona con el llamado de Gramsci por una educación capaz de desarrollar intelectuales obreros, que compartan la pasión de las masas.

³⁰ No hay que confundir la revista *Cinema* citada aquí dirigida por Vittorio Mussolini y la revista *Cinema* del crítico de cine y guionista Guido Aristarco. Esta última es parte de las ediciones de *Cinema nuovo*, revista de crítica de cine que nace en 1952. Aristarco se distingue por sus ideas marxistas y por tener influencias del

dirigida por Vittorio Mussolini, hijo del dictador); la revista *Bianco e nero* (aparecida en 1937 y llevada durante casi quince años por Luigi Chiarini); y por el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma (fundado en 1935 por Chiarini y que tuvo como estudiantes entre los futuros directores italianos a Rossellini, Antonioni y De Santis entre otros). Sin embargo, las señales de un cambio inminente no se concretizan hasta la aparición de algunas obras como *Quattro passi fra le nuvole*, [Cuatro pasos por las nubes] (1942) de Alessandro Blasetti y *I bambini ci guardano*, [Los niños nos miran] (1943) de Vittorio De Sica. La obra maestra de estos años es sin embargo la película de Luchino Visconti *Ossessione*, [Obsesión] del 1943. Con esta película irrumpe en las pantallas una Italia que habla de lo contemporáneo, habitada por la miseria y la desocupación, vejada por una policía persecutoria. Pasión, traición y muerte son los hilos de una historia contada sin fingimientos ni temores. La censura se alza una vez más y la película tiene -sobre todo en el norte de Italia- problemas de distribución. Pero la senda hacia un cambio de época ya había sido abierta.

El acta de nacimiento del neorrealismo es la presentación de *Roma città aperta* rodada con grandes limitaciones (por ejemplo, utilizando película muda y muchas veces caducada) entre 1944 y 1945 por Roberto Rossellini. La experiencia dolorosa de la guerra, el trauma de la ocupación y el espíritu de la resistencia encuentran aquí una eficaz representación, si bien con algún tinte populista-melodramático. El impacto es igualmente enorme y abre el camino a todas las grandes obras del trienio siguiente. En *Sciuscià*, [El limpiabotas] (1946), Vittorio De Sica muestra el daño causado por la experiencia bélica en el ánimo de los más débiles, los niños del proletariado. Con

pensamiento de György Lukács y Antonio Gramsci. Desde el comienzo, la revista se ha dedicado a los debates sobre el realismo y el neorrealismo italiano.

Paisà, [Paisa] (1946), Rossellini da vida - en seis episodios de guerra y resistencia - a un fresco estilísticamente nervioso y fragmentado de la Italia estremecida del 44.

Más tarde, mientras Rossellini cruza las fronteras para contar en *Germania anno zero*, [Alemania año cero] (1948) la deriva moral de un país que se explicita en el suicidio de un niño, De Sica ofrece en *Ladri di biciclette*, [Ladrón de bicicletas] (1948) - con la historia de un hombre común que no se resigna a la desocupación forzosa - la atendible pintura de un país suspendido entre esperanzas y frustraciones. Al mismo tiempo, en *La terra trema*, [La tierra tiembla] (1948) Visconti ofrece una relectura actualizada en clave marxista *I Malavoglia*, [Los Malavoglia], obra antecedente de sabor neorrealista del escritor siciliano Giovanni Verga.

En el año de estreno de *La terra trema*, el crítico italiano Guido Aristarco define esta película como un puente que pone en diálogo neorrealismo y realismo permitiendo que el cine pueda pasar de un cine objetivo, de denuncia y cronístico, a un cine crítico que no se limita a observar la historia, sino a reflexionar sobre ella y con ella, con la novela construye sus personajes (*Cinema*, 48); de esta manera Aristarco señala con *La terra trema* un comienzo de posibles cambios de rumbo del neorrealismo como se había entendido hasta ahora. A este propósito, Aristarco posiciona a:

Zavattini, por un lado, «grande cronista de la realidad italiana que viene inmediatamente percibida, de la cotidianidad», y por otro lado el mencionado Visconti, que no se para, como Zavattini, a la crónica, a la observación fenoménica, a la sencilla percepción de la realidad, sino subraya el paso del fenómeno en su esencia, es parte activa de la descripción, «o mejor, más que describir, narra». (*Cinema*,49)³¹

Poco más tarde, De Santis recorre con la celeberrima *Riso amaro*, [Arroz amargo]

(1949) su vía personal hacia el cine popular-realista, llevando a las últimas

³¹ “Zavattini, da un lato, «grande cronista della realtà italiana quale viene immediatamente percepita, della quotidianità», e dall’altro appunto Visconti, che non si arresta, come Zavattini, alla cronaca, alla osservazione fenomenica, alla semplice percezione della realtà, ma sottolinea il trapasso del fenomeno in essenza, prende parte attiva alla descrizione, «o meglio, più che descrivere, narra» [...]”

consecuencias ciertas intuiciones gramscianas al mezclar valores sociales y melodrama, instancias progresistas y una explosiva carnalidad.

El recorrido temporal de estas películas deja entender que ni siquiera a comienzos de los años 50 el neorrealismo se abre a perspectivas más amplias. Guido Aristarco tiende a precisar que esta transformación no perjudica los trabajos anteriores de Rossellini o de De Sica sino que en el cambio encuentra su fuerza y vitalidad colocándose entre los fenómenos más interesante de la segunda posguerra a pesar de la ruptura con formas más tradicionales. (*Cinema*, 50). Además añade:

«No se ha querido “eliminar” con “tanta prisa espantosa” la experiencia naturalística, o sea neorrealista, “documental” en la percepción chiariniana. El neorrealismo italiano (...) tiene su razón de ser, y ciudadanía en el sector del arte [...] nobostante las limitaciones [...] La «revolución» del cine italiano no está decreciendo en el sentido de haber terminado recursos, o en el sentido de una revolución que se ha retirado. «El neorrealismo di De Sica y Zavattini, del primero Rossellini, o el neorrealismo diferente de Antonioni, han dado los resultados que todos conocemos, y que se reconocen al exterior; y esta fase de nuestro cine, lejos de estar agotada, dará sin duda otras obras maestras, va a permitir otras experiencias positivas»: así como permite, al mismo tiempo, que de sus raíces crezca una planta, una tendencia, de dimensiones y ramificaciones mucho más extensas, que pueda llegar a muchos lugares: el realismo crítico de Visconti”³² (*Cinema*, 51, énfasi e el original)

Cabe precisar aquí, que en esta cita el autor se refiere a un temprano Rossellini porque el director de *Roma città aperta* muy tempranamente revisita su orientación neorrealista cargando sus películas de dramatismo y de un lenguaje vibrante y cargado de tensión. El problema era el paso del tiempo que no podía garantizar para siempre las mismas condiciones históricas y sociales y por eso se hace indispensable para Rossellini una toma crítica sobre los eventos acontecidos en una lógica dialéctica

³² “[...] «Non si è voluto, né si vuole “liquidare” con “tanta scellerata frettolosità” l’esperienza naturalistica, cioè neorealistica, “documentaristica” nella acezione chiariniana. Il neorealismo italiano (...) ha la sua ragione di essere, e cittadinanza nel campo dell’arte [...] nonostante le limitazioni [...] La «rivoluzione» del cinema italiano non è in fase di decrescita nel senso di un semplice esaurimento e fallimento, nel senso di una rivoluzione rientrata. «Il neorealismo di De Sica e Zavattini, del primo Rossellini, o quello diverso di un Antonioni, hanno dato i frutti che tutti conosciamo, e che si riconoscono all’estero; e questa fase del nostro cinema, lungi dall’essere esaurita, darà senza dubbio altri capolavori, permetterà altre esperienze positive»: così come permette, in pari tempo, che dalle sue radici concrezca una pianta, una tendenza, di proporzioni e ramificazioni tanto più ampie, estese, a vasto raggio: il realismo critico di un Visconti.”

entre lo que había pasado y la evolución de los hechos. Ya en 1954 Rossellini explicita sus dudas alrededor del neorrealismo tal como se había entendido antes de aquel momento y también rechaza la tendencia que lo considera padre del neorrealismo. (Bondanella, 130) De hecho, como Bondanella especifica:

In only few years after the appearance of *Open City*, Rossellini had succeeded in shifting the focus of Italian neorealism away from themes directly associated with the war or economic conditions and toward the analysis of emotional behavior and human psychology. (132)

Lo mismo acontece con la evolución artística de Antonioni y de Fellini. A este propósito Bondanella sigue: “Like Rossellini, Antonioni was increasingly impatient with neorealist aesthetics and themes, and he too desired to create a new type of cinema that reflected the values of the reconstruction period.” (132) y “Parallel to the move toward psychological introspection and new modernist narrative techniques in films made during the early 1950s by both Rossellini and Antonioni, Federico Fellini’s evolution beyond his neorealist origins began with the same dissatisfaction over pressure to make films with a social slant.” (137-138)

Es cierto que Fellini, aunque no haya producido nunca un film definido como puramente neorrealista –como el primer neorrealismo supondría- colaboró en las películas neorrealistas más clásicas como *Roma città aperta*, *Paisà* y *Europa 51*, entre otras. A la vez, es cierto que para Fellini el neorrealismo fue una toma de posición moral más que un movimiento cinemaográfico que podía ofrecer una manera de mirar a la realidad nueva, pero cualquier realidad, no sólo la realidad social. Ha quedado siempre clara la posición de Fellini en contraste y contraposición con teóricos como Cesare Zavattini (Bondanella, 138). En fin, la insatisfacción de un cine que parece insuficiente implica una transformación de la producción cinematográfica que resulta una tentativa de “liberar” el neorrealismo de su herencia pre bélica para introducirlo al espacio del realismo crítico moderno. (*Cinema*, 52)

En tanto, la historia sigue su curso. Las elecciones de 1948 rubrican la clara derrota de la izquierda, relegada a la oposición tras el paréntesis post-resistencia. El clima cultural, por ende, cambia iniciando –como previsto por Aristarco- el lento ocaso de la experiencia del neorrealismo. Con la instauración de un gobierno moderado de impronta filo estadounidense, la solidaridad posbélica se rompe definitivamente: mientras el gran capital vuelve a afirmarse, vientos de conservadurismo soplan por el país. La política cultural tiende a un optimismo de fachada, la exposición de las penurias de un pueblo vencido comienza a ser vista con fastidio por el poder. Sobre la situación política italiana de estos años Peter Bondanella describe:

[...] Italy's political climate changed between 1945 (a time when the Left felt there was a change to remake Italian political culture) and 1948 (when the Christian Democrats gained on April 18 an absolute majority in an election marked by cold-war tensions). Strikes and political violence became common, a tense situation brought to a climax by the unsuccessful assassination attempt of July 14 1948, on Palmiro Togliatti (1893-1964), the head of Italian Communist Party.[...] As a result, films with strong social statements and clear ideological positions became risky investments, as government subsidies could be withdrawn at a moment's notice from productions that were deemed dangerous. Even if such film was made, it ran the risk of being censored or even sequestered by the government. [...] total film production in Italy fell from sixty-five films in 1946 and sixty-seven in 1947 to forty-nine in 1948. (112)

Lo descubren a sus expensas Vittorio De Sica y Cesare Zavattini, quienes -ya objeto de polémicas por obras precedentes- son atacados por la película *Umberto D.* (1952), lúcida y rigurosa descripción de la misérrima soledad de un jubilado. El partido de la Democrazia Cristiana critica la película por los tonos pesimistas de los cuales el país no necesitaba tras sufrir tanto a causa de la segunda guerra mundial y por difamar a las fuerzas armadas (Bondanella, 112). Las críticas recibidas por parte del exponente del partido democrático Giulio Andreotti (entonces vicesecretario de la sección cultural) se centran en el hecho de que los jóvenes democráticos necesitaban películas más optimistas que ciertamente *Umberto D.* no representaba, además de representar el

fin de un estilo del que Italia ya no necesitaba. Peter Bondanella nos informa que la política llegó a tener una influencia tal en relación al cine que hasta podía influenciar lo que se podía presentar al festival de cine de Venezia. Las películas neorrealistas no respondían a las exigencias nacionales que cada vez más preferían melodramas y comedias más ligeras. (112-113)

Un clima político tanto nacional como internacional no dejaba espacio y obligaba a una revisitación de los temas tratados en películas. *Umberto D.* presentaba un cuadro demasiado cruel de la vida cotidiana mientras los jóvenes políticos democristianos clamaban a voces por un rayo de sol. Así, mientras De Sica seguirá su fe neorrealista, es más compleja la trayectoria de Luchino Visconti que tras *Bellissima*, [Bellísima] (1951), epítome y superación crítica del neorrealismo; con *Senso*, [Senso] (1954) se encamina hacia un realismo burgués expresado en tonos de melodrama, firmando un trabajo magistral pero alejado de los registros expresivos de su trilogía anterior.

A estas horas, el neorrealismo puede considerarse en vías de transformación. Ya hacia la mitad de los años '50 se empieza a sentir la necesidad de entrever la esperanza y el crecimiento económico (con películas por ejemplo como *L'oro di Napoli*, [El oro de Nápoles], 1954, de Vittorio de Sica) y es en este momento que se empiezan a producir películas más comerciales como *Pane, amore e fantasia*, [Pan, amor y fantasía] de Luigi Comencini en el 1953. Bondanella precisa que las comedias como las producidas por Comencini y Risi se acercaban a la pobreza y a los problemas social con una sonrisa. (115) El neorrealismo encuentra así elementos de la *commedia all'italiana* y del melodrama y siente la influencia de Hollywood. Sin embargo, si por un lado esta transformación se toma como un dinamismo del estilo, por el otro se entiende como la muerte del neorrealismo. En opinión de Peter Bondanella se puede hablar del nacimiento de un neorrealismo "rosa" (114). A finales

de los años 50, con la llegada de la televisión y de películas como *La dolce vita* de Fellini, se entra en una nueva fase creativa.³³

Ejemplo de esta nueva fase creativa es la película de Vittorio De Sica *Miracolo a Milano*, [Milagro en Milán] del 1951. En esta película el protagonista, Totó, sueña con un mundo sin hipocresía y falsedades. Así, al final de la película se ve el protagonista con un grupo de amigos mendigos que roban unas escobas para volar sobre el Duomo de Milán y escaparse hacia aquel país imaginado menos cruel y tan anhelado. Como Bondanella lo describe:

De Sica has clearly moved from the social reality typical of most neorealist films to a world of fantasy, fable, or fairy tale in spite of the often-cited remark by Zavattini (his scriptwriter) that the true function of the cinema is not to tell fables. *Miracle in Milan* attacks the very definition of neorealism canonized [...] The entire film is thus a metaphor, a hymn to the role of illusion and fantasy in art, as well as in life, but it is not merely frivolous entertainment. De Sica informs us that the human impulse to artistic creativity [...] is capable of transcending social problems but not of resolving them. Film art can only offer the consolation of beauty and the hope that its images and ideas may move the spectator to social action that might change the world. (119)

Hay una toma de consciencia en De Sica –como en otros directores neorrealistas como Rossellini o Visconti, entre otros- que le hace percibir la necesidad de aportar cambios en las realizaciones cinematográficas de un país en transformación. Era hora de experimentar, de encontrar nuevas fórmulas que sin una ruptura con lo producido hasta ahora no habría podido darse. Esta transformación estaba aconteciendo a tal punto que Visconti, Rossellini, y De Sica –los maestros del neorrealismo- expresaron sus dudas sobre hacer cine con el objetivo de lograr una redención moral. Dudas que estaban aconteciendo solo unos años tras producir sus obras de arte neorrealistas.

(Bondanella, 121)

³³ Las informaciones sobre el neorrealismo italiano han sido tomadas de los textos de Mark Shiel, Peter Bondanella, y de las discusiones sobre el neorrealismo italiano publicadas por críticos de cine en las revistas italianas *Bianco e Nero*, *Cinema* y *Cinema Nuovo*.

Como evidencian Mark Shiel y Peter Bondanella, el neorrealismo no puede definirse como una escuela sino como un movimiento, en continua evolución, contraste y transformación que se alimenta gracias a la polémica, a las rupturas y a las disonancias. Mark Shiel precisa:

[...] Neorealism was always in crisis, even in 1945. [...] the formal characteristics of neorealism in 1950s demonstrated both continuity and change [...] Neorealism became increasingly self-conscious, giving way to a modernist experimentation increasingly skeptical of the truth of images of ‘the real’ and tending toward greater degrees of abstraction and interiorized philosophical inquiry (14)

O sea, Shiel pone la atención sobre una condición *sine qua non* del neorrealismo por ser tal: una continua evolución que desde el principio nunca le ha permitido ser estático y encasillable en categorías fáciles. Por lo tanto, el neorrealismo es definible auténtico por sus transformaciones y por mantenerse fiel a las transformaciones de una sociedad en pleno y constante cambio. En realidad, la maleabilidad del estilo neorrealista a la que alude Mark Shiel es algo previsible, dado que como dice Peter Bondanella: “[...] [Neorealist classics] do not reflect a coherent or programmatic style [...]” (98).

Por lo tanto, se puede decir que la conversación en Italia sobre la necesidad de encontrar una nueva forma de hacer cine empieza ya a mitad de la década de los 30, para llegar al 1942 con las primeras películas de “sabor” neorrealista, y bautizar el neorrealismo con *Roma città aperta* en 1945. A la vez, ya a partir de 1945 los cineastas y críticos empezarán a hablar de la inestabilidad e indefinibilidad de esta estética. Sin embargo, en Italia se debatirá y publicarán artículos sobre la inestabilidad del neorrealismo y su tendencia a la transformación no antes de los años 60. Por ejemplo, en la introducción del número cinco de la revista *Cinema* del 1965, el crítico Guido Aristarco argumenta que el neorrealismo termina antes de haber comenzado (9-

12). Aristarco se refiere al neorrealismo tanto en el cine como en la literatura definiéndolo *esaurito*, agotado, en su carga creativa, y si en literatura –en la opinión de Aristarco- se ha llamado neorrealismo lo que podía definirse neoverismo por encontrar en el Verismo –corriente literaria italiana del siglo XIX- sus raíces, en el cine el neorrealismo parece haber sido una reacción necesaria, un *dover essere*, una respuesta a la situación histórica.³⁴

En la primera década de los sesenta también Luigi Chiarini, citado en *Cinema* por Oldrini trata de definir qué quiere decir neorrealismo (26) donde parece claro que según el crítico el neorrealismo se establece en un espacio en búsqueda de nuevas definiciones para la realidad, para descubrir un “nuovo tipo di realtà” y “una nuova idea dell’uomo”. (*Cinema*, 36-37). Sobre la importancia en entender e interpretar la realidad Oldrini cita al crítico Umberto Barbaro que define “[...] la «comprensión del concepto de *realismo*», y por ende la relación entre arte, realidad, verisimilitud, ideología, estructura racional [...]” esencial por ser el realismo “[...] no una forma de arte, sino el arte [...]” (43, énfasis en el original).³⁵ El realismo se convierte en la esencia del arte mismo y se convierte en la condición *sine qua non* para desarrollar el neorrealismo, esencial para los directores de estos años por sentir una imposibilidad en crear con una narración más compleja. (*Cinema*, 70) Peter Bondanella precisa que: “Many critics during the 1940s and the 1950s treated any departure from social realism as either part of a “crisis” of neorealism or as a “betrayal” of neorealism [...]”; al mismo tiempo Bondanella especifica que:

[...] was naturally impossible to betray neorealism when there was never a neorealist movement with a consciously agreed-upon program, manifesto or

³⁴ La situación histórica a la que me refiero es naturalmente la liberación de Italia tras el periodo fascista a partir del 25 de abril del 1945.

³⁵ “[...] la «comprensione del concetto di *realismo*», e quindi il rapporto tra arte, realtà, verosimiglianza, ideologia, struttura razionale [...]” esencial por ser el realismo “[...] non una forma d’arte, ma l’arte [...]”

aesthetic principle. The so-called crisis may be more accurately described as an argument between such writers or critics as Bazin, Aristarco, Zavattini, and others. (116)

O sea, el neorrealismo no puede entenderse como un cuerpo único que se mueve al unísono, sino su lógica se debe entender dentro de sus constantes contradicciones y disonancias. Las continuas rupturas que se provocan dentro del movimiento neorrealista se deben leer como momentos que en la distancia encuentran una inclusión implícita de un proceso de transformación constante. Las disonancias neorrealistas se refieren a la tendencia de mirar constantemente a la sociedad que, inevitablemente, es sujeta a continuas transformaciones.

1.2 El neorrealismo italiano según Cesare Zavattini

Cesare Zavattini (Luzzara-Reggio Emilia, 1902 - Roma 1989) fue desde el principio del nacimiento de la estética neorrealista consciente y a la vez contrario a la maleabilidad del término.³⁶ Zavattini fue una de las figuras más importantes en la historia del cine italiano y fundamental en el ámbito del neorrealismo, movimiento en el cual creyó siempre. Me centro en esta sección en la figura de Cesare Zavattini, en su definición y percepción de neorrealismo, en su relación con los demás neorrealistas italianos, en el acercamiento de la crítica italiana del tiempo a su figura artística, como también me referiré a la crítica y a los estudios más contemporáneos de neorrealismo y de Zavattini. Mirar más de cerca los comienzos de Zavattini como neorrealista, sus ideas sobre cómo hacer cine, su entendimiento de la realidad social, y de cómo

³⁶ Describo a Cesare Zavattini “consciente y contrario a la vez por la maleabilidad del neorrealismo” porque leyendo los escritos de Zavattini –y me refiero tanto a las cartas, como a las entrevistas y a sus diarios y libros publicados que se verán más adelante en este trabajo- se deduce cierta conciencia y aceptación de la transformación del estilo neorrealista justificado por el hecho de que la realidad suele cambiar instante por instante. Por otro lado, el rechazo se dirige más bien a aquellos directores –un ejemplo lo constituye Federico Fellini- que según Zavattini producen un cine que no le es fiel a la estética neorrealista por no mirar a la cotidianidad como el neorrealismo requiriera.

representarla en el cine nacional nos ayudará a entender mejor el contexto y los motivos que darán lugar a las polémicas alrededor de la cuestión neorrealista en Italia primero, y en Cuba después (en la última sección de este capítulo). Además, estudiar más en detalle la personalidad de Cesare Zavattini como teórico, ensayista, guionista, y escritor nos permitirá entender mejor su relación con los directores y cineastas cubanos y las circunstancias en las cuales se darán sus diálogos con ellos.

Cesare Zavattini fue un escritor, dramaturgo y guionista. Entre el 1939 y el 1942 acumuló once guiones propios y en colaboración. Muchos fueron los títulos que figuraron en el curriculum de este *romagnolo*,³⁷ entre los cuales: *Parliamo tanto di me*, [Hablemos mucho de mi] (1931), *I poveri sono matti*, [Los pobres son locos] (1937), *Io sono il diavolo*, [Yo soy el diablo] (1941), *Totò il buono*, [Totò el bueno] (1943), *Zavattini: sequenze di una vita cinematografica*, [Zavattini: secuencias de una vida cinematográfica] (1967), *Straparole* (1967), *Non libro più disco* (1970), y en 1973 *Stricarm 'n d'na parola*, poesías en dialecto luzzarese. En el 76 publica *Un paese vent'anni dopo*, *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, *Al macero*. Finalmente, del poema *Ligabue* nace un guión que cuenta la vida del pintor para la televisión. En 1982 publica *La Veritàaaa*, obra creada, escrita, dirigida y actuada por Zavattini y que engloba el mensaje poético y moral de toda una vida. Como dramaturgo escribe: *Come nasce un soggetto cinematografico*, [Como nace un argumento cinematográfico] (1959) obra que de cierta manera funde teatro y cine.³⁸ También periodista, crítico, redactor y director editorial para los periódicos: *Cinema Illustrazione* (1930) con una columna titulada *Cronache da Hollywood*; en 1931 empezó con la editorial Bompiani el *Almanacco letterario* (el mismo año co

³⁷ Es un *romagnolo* quien proviene de la región del norte de Italia llamada Emilia Romagna, región desde la cual proviene Cesare Zavattini.

³⁸ No traduzco en español los títulos de los cuales no he encontrado traducción al castellano.

Bompiani publica su libro *Parliamo tanto di me*), *Piccoli*, la *Gazzetta di Parma* (1926), *Solaria* (1929) y trabajó durante mucho tiempo para las editoriales italianas más distinguidas, entre las cuales: Rizzoli, Bompiani (1930) y Mondadori (1936). Finalmente, fue hasta pintor. En 1939 conoció a Vittorio De Sica y de allí empezará una profunda amistad que los llevará a una abundante producción cinematográfica en los años 50, edad de oro para el neorrealismo con *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951, inspirado por el texto de Zavattini *Totò il buono*), *Umberto D.* (1952), *Stazione Termini*, [Estación terminal] (1953), *L'oro di Napoli* (1954), *Il tetto*, [El techo] (1956), *La ciociara* (1961), *Il giudizio universale*, [El juicio universal] (1961) y *Il boom*, [El boom] (1963). Además, durante su colaboración con De Sica produjo cinco largometrajes más para otros realizadores: *Amore in città*, [Amor en la ciudad] (1953), *Noi donne*, [Nosotros las mujeres] (1953), *Le italiane e l'amore* (1961), *I misteri di Roma*, [Los misterios de Roma] (1963) y *La verità*, [La verdad –a-a-a] de 1982. En el 1949 ganó el Oscar con *Ladri di biciclette* de De Sica y en el 1955 ganó hasta el Premio Lenin Mondiale de la paz.³⁹

Cesare Zavattini tenía una personalidad artística ecléctica y a la vez hiperactiva e inestable que sin embargo privilegió su creatividad tanto en la literatura como en el cine. Según Giacomo Gambetti que varias veces trabajó con Zavattini y sobre el cual escribe una biografía: “El cine, para el escritor Zavattini, no es un trabajo en sí [...] sino una vía – una de las vías- desde la cual desplegar su discurso, su proposición poética [...] concentrándose en la realidad pequeño burguesa y medio proletaria [...]” (21). El neorrealismo es la clave que inspira la observación de la sociedad que tanto anhelaba el autor italiano, la manera obvia y natural de considerar sus propias relaciones con el mundo. Su idea –a juicio del mismo Zavattini, obsesiva- era de: “[...]”

³⁹ Las informaciones sobre la bibliografía y biografía de Zavattini han sido tomadas en el Archivo Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia; en el Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma; y en el página web: <http://www.cesarezavattini.it/>

“desnovelizar” el cine. Quisiera enseñar a los hombres a ver la vida cotidiana, los acontecimientos de todos los días, con la misma pasión que sienten cuando leen un libro.” (Jesús Vega, en *Cine cubano*, 41) La idea de Zavattini de “desnovelizar” el cine se refiere a la voluntad de hacer películas que cada vez más se parecieran a la vida real y no a cuentos de ficción que novelizaran la vida tal vez suavizandola con un *happy ending*. Pero a la vez, la idea es la de mantener la pasión en los espectadores para mantener su interés hacia el cine.

La convicción de Zavattini de que el cine es la clave para hablar a la gente era tan fuerte que varias fueron las iniciativas que partieron de él. Entre 1940 y 1941 proyectó un semanario cinematográfico humorístico y decidió componer con Luigi Freddi un film compuesto por diez breves fábulas que él definió “modernas”. Las fabulas fueron escritas y dirigidas por escritores.⁴⁰ (Gambetti, 45) La colaboración zavattiniana sigue en el tiempo. En 1950 desarrolló un rol importante en el Círculo Italiano de Cine que, según la Federación Italiana de Círculos del Cine a cargo de Cecilia Mangini fue una institución que se estaba difundiendo (Gambetti, 57). En los años 60 Zavattini también empezó una serie de cine-periódicos libres donde su empeño en la organización fue fundamental. (Gambetti,49) O sea, Cesare Zavattini fue un director con un compromiso político y con un deseo de llevar su arte a todos los espacios para dinamitar los espacios en los que el arte se encontraba. Esta apertura, esta revolución de Zavattini en relación a los espacios en donde se

⁴⁰ Además:[...] a principios de los '40 fue la idea de los «Autores asociados», por entonces vinculada a estrechas relaciones de cine y literatura, uniendo a escritores y guionistas para trabajar como «grupo», y en 1944 poco después de la liberación de Roma, Zavattini estaba entre los promotores de una gran asamblea de cine italiano [...] Sostuvo [...] la necesidad de que el cine de total invención debía dejar sitio a uno en el que predominara la forma periodística de reflexión subjetiva [...] en relación con la situación histórica y moral que vivía. En agosto de 1945 fue uno de los seis promotores (con Oreste Biancoli, Mari Camerini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Massimo Ferrara) de una sociedad llamada «Realizadores Asociados», como reza en el papel. Cada socio se comprometía a suscribir diez mil liras de capital, en cuotas de mil cada una. La sociedad tendría como objetivo «toda actividad correspondiente a la búsqueda de argumentos, la preparación literaria, artística y técnica de la producción cinematográfica y su realización concreta, así como otras operaciones inherentes a la industria y e comercio cinematográfico en Italia y en el extranjero, comprendida la participación en actividades de administración». (Gambetti, 45)

presentaba el arte va a ser lo que a partir de los primeros años 50 resultará seductor para los cubanos que querían liberarse de la dictadura de Batista y empezar un nuevo cine cubano y revolucionario.

En los años 60, Zavattini empezó con Giacomo Gambetti una serie de libros-encuesta, que como el cine-encuesta por Zavattini pensado, traduce a la página escrita un tipo de indagación y de búsqueda para luego hallar en el cine otra manera de manifestarse (Gambetti, 50). Estas asociaciones no sólo desarrollaban un trabajo creativo y artístico para el cine, sino que ofrecían también una visión crítica acerca del cine y de su distribución. Giacomo Gambetti reporta un documento que transcribe la intervención de Zavattini en Venecia en 1968:

Hablo a nombre de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos. [...] En Venecia nos opusimos al sistema cinematográfico italiano y extranjero. Rechazamos un cine determinado, limitado, sofocado entre las férreas reglas de una estructura económica y política que tiene su vórtice de consagración en el festival. [...] la verdad es que el festival ha devenido la falsa conciencia del cine, y esconde la desproporción pavorosa entre lo que debe hacer como intervención en la lucha por un cine verdaderamente libre y lo que en efecto hace. (60-61)

La “lucha” –como Zavattini la llamaba- debía llevar a un progreso efectivo en la península italiana e invitaba a operar constantemente y colaborar entre cineastas, hombres de cultura y público en nombre de un nuevo cine que como un centro internacional permanente le diera al cine la forma de intervención que en ese momento no tenía (Gambetti, 62).

La convicción de Zavattini de unir arte y cine, y en particular literatura y cine dándole al cine un rol protagónico en la comunicación con las masas, empieza a partir de los años 30, aunque es a partir del 1945 que su actividad se concretiza en estas varias iniciativas que dejan translucir su orientación teórico-cinematográfica. En realidad, ya en 1935 en la revista *L'Italiano* Leo Longanesi afirmaba que el país necesitaba bajar a la calle, a los cuarteles, a las estaciones y que sólo así podía nacer

un cine realmente italiano. Pero fue Zavattini quien plasmó y fijó esta intención en una especie de manifiesto teórico que el italiano perfeccionó gradualmente a lo largo del tiempo. Como Guido Oldrini afirma, se debe reconocer a Zavattini como el padre del neorrealismo italiano y el iniciador de su teoría; además, los trabajos de Rossellini, De Sica y Visconti reflejan los conceptos aprendidos de él. (17)

De hecho, el corazón del concepto de neorrealismo encuentra su razón de ser en la denominada teoría *zavattininana* del seguimiento, que consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente común. La cámara se pone al servicio de lo cotidiano y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia contada en tiempo presente. Para Zavattini era imposible “[...] comprender el discurso neorrealístico si no lo comprendes siguiendo ese total derribo de valores” (Gambetti, 56). El estudio de los derribos de valores es alcanzable sólo a través del estudio del individuo y seguir su evolución significa: “asaltar críticamente el tiempo: uno colectivo pero también uno individual” (Gambetti, 56) para captar las problemáticas sociales desde un punto de vista que podemos llamar “inductivo”: que mira a lo individual para reflexionar sobre lo general. La vida del síngulo individuo es una clave interpretativa y permite no pararse a una visión general que puede resultar aproximativa e inexacta. La idea zavattiniana de película neorrealista es de un producto al servicio de la colectividad para reflexionar sobre la realidad. El individuo es el espejo de su sociedad, el reflejo de la situación histórica en la que vive. Por ende, para lograr una reflexión productiva sobre la realidad por parte de la sociedad había que ofrecer un análisis de la situación histórica y social real a través de un medio que llegara a las colectividades de manera rápida y directa como el cine.

Zavattini, en opinión de Oldrini, creó una teoría general de neorrealismo que se identificó con una poética del neorrealismo en donde la teoría representaba la

continuación de la actividad de Zavattini como guionista y artista. (19) Pero, según Oldrini, esta poética cayó en las limitaciones subjetivas (20). O sea, para Oldrini, Zavattini creyó una tendencia del neorrealismo que él definió más poética que estética (20). Tal tendencia se libera del subjetivismo del artista para servir un neorrealismo general que pueda realizar contenidos profundos al servicio de la sociedad y de la historia.

Sin embargo, para Luigi Chiarini esta idea de la *immediatezza* que excluye todo tecnicismo de la realización cinematográfica es la exasperación de una poética (*Cinema*, 23). Según Chiarini la solución es la distinción semántica entre la palabra “film” y “espectáculo cinematográfico” donde el espectáculo nace de la traducción e interpretación de un texto poético, mientras que el film no pasa a través de esta mediación artística y sólo refleja la realidad que representa. Bajo esta categoría por lo tanto entra el neorrealismo que es un lente objetivo y que rompe con lo espectacular. (24) El neorrealismo italiano no debe servir para entretener el público, sino sirve como denuncia social, consciencia y punto de partida para una reflexión colectiva sobre la realidad y sus problemas a través los acontecimientos de la vida de los personajes contados en las películas neorrealistas.

Por lo tanto, el neorrealismo –así como pensado por Zavattini y precisado por Chiarini- es el método a través del cual el ser humano puede mirar el mundo no sólo de una manera nueva, sino también de la única manera a través de la cual merece la pena conocer el mundo y tener una mirada objetiva de la verdad. Esto sólo es posible gracias a una producción que siga fielmente la fe neorrealista tal y como fue pensada por Zavattini.

Esta actitud ya se manifiesta en el primer guión de Zavattini, escrito para *Darò un milione*, [Daré un millón] (1935) de Mario Camerini. La atención al mundo de los

humildes y a la autenticidad de los sentimientos marca la diferencia con las temáticas de la dictadura y hace del neorrealismo –y del estilo zavattiniano- la manera “nueva” de mirar al presente, a pesar de sus disonancias y evoluciones, según Zavattini inevitables por ser la sociedad constantemente en evolución. Como él mismo declara a propósito del cine neorrealista a veces se limita el cine a la definición de neorrealismo, cuando la única constante y motor de la producción cinematográfica de las décadas a seguir la segunda posguerra ha sido simplemente la necesidad de decir la verdad.⁴¹ (62)

De esta definición queda claro el pensamiento de Zavattini acerca del neorrealismo: no es un límite cinematográfico sino el comienzo del reconocimiento de la necesidad de decir verdades. Verdades inestables y en constante cambio que dejan en Zavattini una constante sensación de vacío y la sensación de no haber completado el trabajo. En una entrevista con Gambetti describe las sensaciones al terminar un trabajo:

Me siento siempre en déficit conmigo mismo. Y me digo: «Si me hubiera puesto a escarbar en un hueco y siempre hubiese trabajado en ese hueco, estaría a setecientos metros de profundidad; haciendo escarbado en varios huecos estoy a docientos, o a trecientos, pero no a setecientos». [...] Hay en mi una insatisfacción de naturaleza general, de la cual probablemente también saco cierta ventaja, una inquietud perenne, por la cual algunas veces soy lanzado adelante en lugar de salir hacia atrás. (35-36)

La personalidad de Zavattini encaja perfectamente con su idea de neorrealismo: un aspecto de la sociedad inestable y cambiante que como ella y con ella se mueve y necesita el presentismo sin el cual perdería su ser. A diferencia de la obra documental que aspira a representar la “realidad de los hechos”, el cine neorrealista no quiere enseñar “lo que es”, sino “lo que está pasando en el momento”. “Lo que es” enseñado en los documentales resulta ser, por como Zavattini lo entiende, un resumen de la realidad, o de ciertos aspectos de la realidad; un resumen guiado y establecido por el

⁴¹ Zavattini Cesare. *Neorealismo ecc.*, Bompiani, 1979

director que por esa razón no refleja la realidad, sino una visión parcial de un aspecto de la realidad según el filtro del artista que produce la obra y decide qué está incluido en ella; además, de alguna manera la selección implica la fijación de lo presentado que excluye la dinamicidad e inconstancia que la realidad implica por ser cambiante en todo momento. Por otro lado, filmar lo que está pasando en el momento —como se supone se haga según Zavattini en una película neorrealista— no permite ese filtro artístico que lleva a la selección y por ende a una visión y representación parcial y personal. La película neorrealista filma lo que está pasando en el momento para ofrecer una visión auténtica del mundo sin la intervención de nadie, ni siquiera del director. En continua evolución, la realidad nunca es la misma, y a la vez sus transformaciones garantizan su autenticidad. Las películas neorrealistas que filman la realidad mientras está pasando garantizan esa autenticidad de la realidad en transformación constante.

También, Zavattini pone especial atención en lo marginal. El tiempo del neorrealismo no es el tiempo eterno y glorioso, sino el tiempo marginal de la vida diaria seguida segundo por segundo. (75) Estas afirmaciones por parte de Zavattini inscriben el neorrealismo a un tiempo pequeño, de lo marginal opuesto al tiempo glorioso de la historia; en esta atención a las cosas pequeñas se encuentra un espacio reducido entre lo que se está contando y lo que está pasando. En esta cercanía marginal se individualiza el sentimiento neorrealista que se enfoca en los detalles; en lo que pasa en las calles de periferia en vez de las grandes plazas; y que se fija en el reloj de pulso en vez que en el de la catedral. La realidad que se representa no sirve sólo de reportaje, sino interioriza y reflexiona sobre las consecuencias de lo que reporta. (112) Y, si los artistas tienen que mirar a la realidad conviviendo con ella (Zavattini, 113) es a través

de esta convivencia que lo representando se va transformando según la experiencia vivida no solo en presente sino en primera persona.

Zavattini rechaza las críticas que se le ha hecho al neorrealismo por no ofrecer soluciones a los ciudadanos porque la vida sin soluciones es una realidad. El crítico Peter Bondanella explora las dificultades del ampliamiento, adaptación y transformación de las teorías zavattinianas por parte de otros cineastas. A pesar de la apreciación por Cesare Zavattini y del reconocimiento en él de una figura respetada y considerada el padre del neorrealismo italiano, Bondanella reconoce que:

Despite Zavattini's insistence [...] that Italian cinema should turn toward everyday reality to avoid the "spectacular" or the "intervention of fantasy or artifice," many of the best neorealist films did exactly the opposite: they moved closer to traditional commercial Hollywood film genres [...] (125, énfasis en el original)

O sea, esta cita pone en evidencia la relación contradictoria dentro del neorrealismo entre lo que Cesare Zavattini entiende y quiere que sea una película neorrealista y lo que se estaba produciendo por mano de los jóvenes directores de esos años.

A pesar de estas divergencias estilísticas entre Zavattini y otros directores italianos de su escuela, Zavattini quiso crear un estilo cercano al de *cinéma-vérité* llamado por él *film inchiesta*. Bondanella nos informa:

He enlisted the services of six different directors for six different episodes: Dino Risi's "Invitation to Love" ("Paradiso per tre ore"); Antonioni's "When Love Fails" ("Tentato suicidio"); Fellini's "Love Cheerfully Arranged" ("Un'agenzia matrimoniale"); Lattuada's "Italy Turns around" ("Gli italiani si voltano"); his own "The Love of a Mother" ("La storia di Caterina"); directed with Francesco Maselli (1930-); and Carlo Lizzani's "Paid Love" ("L'amore che si paga"), censored from the original American version by the Italian government because of its shocking revelation that prostitution existed in Italy. (126)

El resultado, a pesar de las expectativas de Zavattini, no fueron los esperados. Cada director interpretó a su modo el *film inchiesta* y el episodio escrito por Zavattini terminó siendo la única película neorrealista. Lattuada introdujo elementos de la

“candid camera”; Antonioni produjo un film lleno de elementos de análisis psicológicos (que se convertirá en el sello cinematográfico de Antonioni), hasta llegar al caso tal vez más eclatante de Federico Fellini. Fellini convenció Zavattini que la historia que quería filmar era real y por ende en pleno respeto de los criterios neorrealistas: el caso de un hombre-lobo que a través de la ayuda de una agencia matrimonial quiere buscar su media naranja. Como reflexiona Bondanella:

Zavattini himself may have ingenuously considered the film as a new form of factual reporting and a step toward developing a new wrinkle in neorealist cinema; but it is obvious that the other directors did not accept his facile assertion that description or information would automatically lead to interpretation [...] (126)

Los directores estaban efectivamente evaluando otras formas expresivas. El punto no era tanto el de superar el neorrealismo y transformarlo en otra cosa, sino usar la metodología expresiva neorrealista para avanzar y lograr un mensaje más complejo y completo. El resultado de este proyecto de Zavattini con una generación más joven de cineastas explora las dificultades del ampliamiento, adaptación y transformación de las teorías zavattinianas neorrealistas por parte de otros cineastas. Por ende, pone en evidencia y explica la dificultad de encajar el neorrealismo en un único estilo bajo un solo sello, como también nos informa de la complejidad del rol de Cesare Zavattini en Italia a partir de los años 50 y de su interacción con sus colegas.

En una entrevista a Lizzani y Pratolini sobre el acercamiento entre cine y literatura hecha por Nino Ferrero y Rolando Jotti en la revista *Cinema domani* en 1962, a la pregunta si el cine al haberse acercado a la novela haya perdido la autenticidad neorrealista, Lizzani explica que:

Yo soy para el cine novela, o sea para un cine que se construya con unos personajes, con narrativas elaboradas que investiguen en la realidad y reflejen las contradicciones, los conflictos de la realidad a través de una construcción ideal y no sólo a través del reflejo de la objetividad. [...] Por lo que tiene que ver con el cine italiano, creo que si hay un peligro, hoy en día, es un abandono de la calle que, tras la primera crisis del neorealismo, o sea a partir de 1951 y

1952 ha empezado, o sea la calle en búsqueda de un sentido de construcción narrativa, más elaborada, más rica, más productiva de lo que fue el neorrealismo. El neorrealismo es un fenómeno importantísimo. Es un fenómeno de ruptura. Sin embargo no se habría desarrollado [...] si hoy o se desarrollan personajes nuevos, historia nuevas, más complejas, y no sólo de puro reflejo de la realidad. (11-12)⁴²

El deseo es el de ir adelante sin dejar atrás el neorrealismo y alejarse de ello, sino de profundizarlo dando lugar a un nuevo tipo de personaje y dando vida a historias que Lizzani define más “complejas”. Queda viva la necesidad de reflexionar sobre la realidad social pero ofreciendo la propia interpretación y crítica en aras de ententar dar soluciones y no sólo el reflejo de la realidad. Pero para lograrlo, también especifica que se necesita una ruptura con el neorrealismo tal como Zavattini lo entiende. Y añade que sería demasiado temprano olvidarse de los problemas del subdesarrollo, sin embargo no se puede decir a priori que son necesarias formas nuevas aunque de cierta manera es inevitable, como cuando pasó que de la realidad de la guerra se pasó a la de la posguerra. (18)

Lo que Lizzani quiere puntualizar es que la cuestión no es superar el neorrealismo en sí, sino el de provocar rupturas con las formas anteriores (las de Zavattini) y crear nuevas estrategias estéticas. Pero Gambetti precisa a propósito del ser neorrealista de Zavattini que:

Zavattini era –es- neorealista porque era –es- para el hombre, antes del Neorrealismo, y si las definiciones pasan, las ideas quedan, queda la poesía.[...] lo sostenido por Zavattini en los últimos tiempos se dirige a la crisis del pensamiento en general [...] y lo considera un aspecto, un desarrollo de su línea neorealista. (25)

⁴² “Io sono senz’altro per il cinema romanzo, cioè per un cinema costruito con dei personaggi, con racconti elaborati che scavino nella realtà e riflettano le contraddizioni, i conflitti della realtà attraverso una costruzione ideale e non attraverso solo il riflesso dell’oggettività. [...] Per quanto riguarda il cinema italiano, io penso che se c’è un pericolo, oggi, è proprio un eventuale abbandono di una certa strada che, dopo la prima crisi del neorealismo, cioè dal 1951 al 1952 in poi si è iniziata, cioè la strada di una ricerca nel senso di una costruzione narrativa, più elaborata, più ricca, più proficua di quanto non fosse quella del neorealismo. Il neorealismo è un fenomeno importantissimo. È un fenomeno di rottura. Ma che non si sarebbe sviluppato [...] se non dà luogo oggi [...] a personaggi nuovi, a storie nuove, a storie più complesse, e non solo di puro riflesso della realtà”

O sea, según Gambetti, las transformaciones del neorrealismo no tienen que ver con la evolución artística de Zavattini que ha dado inicio a un movimiento que puede pasar y convertirse en otra cosa para los demás sin perjudicar el ser neorrealista de Zavattini. Por otro lado, Lizzani cree que los cambios que se están verificando no se alejan del deseo original de contar la verdad.

La opinión de Lizzani muestra como el concepto de neorrealismo seguía siendo el centro alrededor del cual concentrar la producción artística. La necesidad era la de seguir explorando e investigando el significado de hacer una obra neorrealista, las implicaciones que eso prevería y en que medida eso significaría alejarse del neorrealismo zavattiniano. Estas discusiones ponen en evidencia cierto declive de Cesare Zavattini y de su entendimiento de neorrealismo en Italia. Tal análisis constituye sin embargo un punto central a la hora de analizar las motivaciones del italiano de explorar otras geografías que hubieran necesitado y apreciado su concepto de neorrealismo.

Hablando del cine de Antonioni por ejemplo, Lizzani especifica que a pesar de los cambios y de las innovaciones que Antonioni puede traer en su cine lo único que el público realmente espera de Antonioni es que cuente de personajes que pongan en contacto con la realidad contemporánea (14). Así que el punto no es borrar, sino provocar una ruptura gracias a la cual puede resultar novedoso el simple hecho de que el neorrealismo se preocupe por ejemplo también de eventos acontecidos en el norte de Italia y no sólo en el sur del país (20). La ruptura constituye la posibilidad para buscar y posiblemente encontrar el espacio para reflexionar al fin de encontrar nuevas posibles maneras comunicativas. Fenómeno – el de buscar a través de la ruptura- que también se provocará en Cuba encontrando un Zavattini tal vez más preparado a lidiar con ello tras la experiencia italiana.

Sin embargo, y a pesar de las transformaciones a las que el neorrealismo parece prestarse, como Gambetti especifica:

Zavattini es el gozne fundamental de al menos de unos de esos Neorrealismos – que, como están las cosas, es esencial e indudablemente un gran movimiento cultural-popular, de cultura nacional-popular en sentido gramsciano-, desde *I bambini ci guardano* en adelante, y no pudo no serlo, por las razones culturales que estaban en la base de su personalidad. Lo esencial, el interés humano, la medida psicológica, la profundidad cultural de *I bambini ci guardano*, no tienen muchos precedentes en el cine italiano, y no sólo italiano. (22)

Zavattini, según Gambetti, es una fuente creativa que propone un cine hasta ese momento único no sólo en su país, sino que se convierte en algo innovativo al exterior también. Como Zavattini mismo declara, tras la guerra el mundo había sentido la necesidad de “moverse a la izquierda” (Gambetti, 67) y especifica:

Un movimiento a la izquierda, [...] significaba una justicia más concreta, una mayor distribución de los bienes, el fin inmediato de la esclavitud [...] un espíritu crítico más abierto [...] Tuvimos algunos años de gran éxito, que no llamaré sucesos cinematográficos, pero sí sucesos humanos, de hombres que hablaban a otros hombres y parecía que podían contribuir a la comprensión de los verdaderos y más urgentes problemas del mundo. Salieron filmes afortunados y menos afortunados sobre la resistencia en nuestro país [...] la cultura cinematográfica rusa, soviética, estuvo en aquellos años a la altura del espíritu revolucionario que condujo a vencer la guerra en la URSS, que en el mundo estuvo puesta como una guía de las exigencias que llamábamos con una palabra: socialismo. [...] Bien, el cine ha perdido el punto, ha perdido el ritmo de desarrollo de una concepción del mundo verdaderamente nueva, verdaderamente libre [...] según un ritmo que no es revolucionario sino un ritmo burgués, determinado por la estructura económica del cine, que debió transformarse porque no se puede tener un cine revolucionario en una estructura económica no revolucionaria [...] Hoy el cine no representa más aquella vanguardia, no la representa en ninguna parte del mundo. Aquí se dice “desarrollo del cine”, pero no deberíamos, nosotros que practicamos una ética estética socialista, no deberíamos pensar en un desarrollo categorial del cine, sino en un desarrollo del hombre acerca de la paz [...] (67-68)

La insatisfacción de Zavattini viene de un cambio demasiado “comercial” para el autor que en vez de favorecer puede destruir toda tentativa de hacer un cine revolucionario en las formas, en la estética y en los mensajes. Zavattini se declara un filántropo más allá del ser cineasta o escritor y ejerce su amor para el hombre a través

del cine neorrealista: combinación esencial para llegar a más hombres de la manera más directa.

Con el tiempo, y en este contexto de renovación y rupturas, Zavattini en 1953 empieza a viajar al extranjero y lleva consigo las experiencias almacenadas en una Italia en constante cambio. A pesar de la actitud crítica de Zavattini frente a esta tendencia de romper con el neorrealismo (según como él lo entendía), y de su convicción de seguir trabajando en su país natal para encarar los problemas nacionales con sus medios; vive en él la necesidad de explorar lo que había afuera del contexto italiano.

En cierto sentido, la ruptura que Zavattini le critica a los cineastas italianos más jóvenes, es el mismo empuje que lo motiva a desconfinar los límites italianos y a romper con ellos. La voluntad de encontrar nuevas situaciones y circunstancias a las que hacer vivir la experiencia neorrealista le hace nutrir la constante esperanza de descubrir, profundizar e investigar la realidad con el genuino deseo de cambiar las cosas. Y es con este deseo y esperanza que Zavattini llega a Cuba por primera vez en 1953.

1.3 El aire se mide en ‘Za’

En esta última sección analizaré la presencia de Cesare Zavattini en Cuba, sus contactos con los cineastas de la isla, su percepción de la revolución y las impresiones de cómo el neorrealismo podría servir a la causa cubana. El objetivo de esta sección, como de todo este primer capítulo es la de conocer más de cerca la evolución del neorrealismo en Italia, la personalidad artística de Zavattini, la relación del maestro con la estética, y explorar cómo todo esto llega a Cuba. Es como mirar a los contactos entre los cubanos y el neorrealismo desde el otro lado, el lado italiano que también es

el lado desde donde este diálogo comienza, para seguir en los próximos capítulos desde la perspectiva cubana.

“El aire se mide en Za”: así es como Fernando Birri describe la presencia artística constante del maestro Zavattini en el ensayo de apertura en ocasión de la inauguración de la “Plaza Za” en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en 2002.⁴³ Sin embargo, Zavattini antes de viajar a la isla la describe como: “un’ invenzione salgariana”⁴⁴ en su entrevista con Corsini en *Paese sera* en abril 1960 tras su último viaje a la isla. Y en esta isla *salgariana* Zavattini, para los amigos y colaboradores llamado “Za”, llega la primera vez a Cuba en diciembre de 1953. En aquel momento Cuba es simplemente una escala obligada, estando Zavattini en tránsito hacia México en compañía de Alberto Lattuada adonde trabajaría con Manuel Barbachano Ponce en la película *Raíces*.⁴⁵

En Cuba es invitado por la asociación progresista –y apoyada por el Partido Socialista Popular- Nuestro Tiempo para asistir a un ciclo de cine italiano lanzado por la asociación Unitalia como parte de un proyecto destinado a abrir nuevos mercados en América Latina e intercambiar visiones sobre el cine con los jóvenes artistas cubanos.

Fundada en 1951, Nuestro Tiempo reunía –entre otros intelectuales- a Alfredo

⁴³ EICTV: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana. Desde este momento cito la escuela con su abreviación.

⁴⁴ Emilio Salgari (Verona, 21 de agosto de 1862 - Turín, 25 de abril de 1911) fue un escritor y periodista italiano. Escribió principalmente novelas de aventuras, ambientadas en los lugares más variados, como Malasia, el Mar Caribe, la selva india, el desierto y la selva africana, el oeste de Estados Unidos, las selvas de Australia e incluso los mares árticos. La característica principal de su literatura era alimentar lo exótico y la imaginación. En este sentido, Zavattini describe su imaginación de la isla “salgariana” por ser una imagen exótica y que da espacio a su fantasía.

⁴⁵ Lattuada nació en Milán, hijo del compositor Felice Lattuada. Inicialmente, Alberto mostró interés en la literatura, pero en 1940, inició su carrera cinematográfica como guionista y asistente de dirección en la película de Mario Soldati *Piccolo mondo antico*. En 1943, dirigió su primera película, *Giacomo l'idealista*. También codirigió *Luci del varietà* (1950), el debut como director de Federico Fellini. Entre otras películas de éxito de Lattuada: de un cuento de Gogol *Il cappotto* (1952) como director; *L'amore in città* (1953) película en seis episodios que co-dirige con seis directores de éxito como: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi y Cesare Zavattini; y *La lupa*, película del 1953 tomada de la novela homónima de Giovanni Verga de la cual Lattuada es director.

Guevara, Jorge Fraga, José Massip y Jorge Haydú. También, entre ellos se hallaban dos jóvenes directores recién llegados del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma (CSC): Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa. Todos ellos, tras el triunfo de la revolución en 1959 serían los que darán vida al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC).⁴⁶ Como José Massip explica, la Asociación Nuestro Tiempo estaba formada por los jóvenes artistas más entusiasmados que no querían seguir con la dictadura de Batista. Había varias secciones, entre las cuales la de cine, aunque por la falta de recursos era muy difícil para ellos producir películas. Así que más que nada daban charlas teóricas tras visionar las pocas películas juzgadas buenas a disposición. Las visitas de Zavattini constituyeron para estos jóvenes la concretización de la posibilidad de cambiar la producción cinematográfica nacional. Los cineastas cubanos empezaron a traducir y publicar los escritos de cine italianos en «Boletín de Cine» de Nuestro Tiempo y varios fueron los ensayos escritos sobre el neorrealismo. (José Massip en *Bianco e nero*, 50-51)

Es durante esta primera y breve visita en Cuba en 1953 que Zavattini se familiariza por primera vez con la situación socio-política cubana y con los problemas de la dictadura de Fulgencio Batista. A la vez, es desde la primera aparición de Zavattini en la Habana que los jóvenes cubanos empeñados en la transformación de la producción artística nacional se dan cuenta que el neorrealismo puede representar una vía concreta para el cambio, empiezan a escribir sobre neorrealismo en revistas que miran a ser especializadas de cine, se informan sobre el neorrealismo, y leen de cine italiano en revistas especializadas de cine para poder hablar de ello. El neorrealismo desde los

⁴⁶ El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) es una institución de Cuba dedicada a la promoción de la industria cinematográfica que fue creada en 1959, 83 días después del comienzo de la Revolución Cubana. El principal evento del ICAIC es el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

comienzos se ve como una posibilidad a través de la cual se puede institucionalizar el cine, como si el neorrealismo entonces fuera un arma de propaganda de la revolución. Zavattini por su parte conecta inmediatamente con aquellos jóvenes que veían en el neorrealismo la posibilidad de denunciar las injusticias y la pobreza para enfrentar unos cambios sociales urgentes. Al mismo tiempo, en Italia en el Congreso de Parma se estaba examinando la crisis del neorrealismo y hablando de la inconsistencia de sus temas en una contemporaneidad italiana que sentía el neorrealismo muy atrás de sus exigencias. A pesar de las discusiones italianas, esta primera visita representa el comienzo de una colaboración y un diálogo entre los cubanos y Zavattini que seguirá en el tiempo por los próximos años, acompañando a estos jóvenes cineastas hasta el ápice de este proceso transformatorio: la revolución en el 1959. Como Stefania Parigi lo explica en su artículo en la revista *Bianco e nero*, la revolución repropone a los ojos de “Za” el sentimiento de los tiempos de la “Resistenza” italiana tras la segunda guerra mundial. Además, Zavattini cuenta cómo el cine cubano espera respuestas y ayuda del cine italiano por el mismo deseo de paz y justicia. (38)

Queda clara la interpretación de Zavattini de aquel rol que lo entusiasma por encontrarse con una situación nueva, fresca en comparación a años de reflexiones y vueltas que se le ha dado al tema en Italia, y carga de aquella emoción revolucionaria perdida en los sueños –tal vez todavía salgarianos- del guionista. Zavattini siente que el neorrealismo –según como él lo entiende- aún puede ser un modelo a seguir sin necesariamente tener significado en función del fenómeno histórico al que está ligado. Sino, puede ser un conjunto de temas, poéticas y formas parte de una idea innovativa de arte que se ramifica en la sociedad.

Su segunda visita se realiza en enero de 1956, otro momento crucial de la dictadura de Batista. Tiene la posibilidad de asistir a la proyección del filme *El Mégano* realizado

por el grupo de jóvenes de Nuestro Tiempo, proyección única dada la censura y el secuestro de la cinta por parte del régimen al día siguiente. José Massip, como el resto de los artistas de Nuestro Tiempo creen en Zavattini y ven en él la posibilidad de aprender a hacer cine. Al mismo tiempo, Zavattini a través de estos viajes no sólo aprende sobre otras realidades, sino que tiene la posibilidad de reflexionar sobre las polémicas y las actitudes italianas. A su regreso a Italia, escribe en la revista *Cinema nuovo*:

pensaba que si hubieran estado aquí con nosotros algunos señores de la Via Veneto, algunos literatos, oyendo las apreciaciones que de nuestro cine hacen fuera de Italia hubieran tenido vergüenza de su escepticismo. Del cine italiano los extranjeros esperan indicaciones de vida, estímulo en la lucha, como si nosotros los italianos estuviéramos siempre trabajando por soluciones más allá de lo romántico [...] (Jesús Vega en *Cine Cubano*, 43)

En un momento tan confuso para el neorrealismo en Italia, Zavattini se enamora del entusiasmo, de la confianza y de la curiosidad de los cubanos hacia este movimiento en su estado más “puro”, de corte documentalista, observador de la sociedad y de denuncia. Geraldo Sarno se pregunta:

¿Qué sucedió entre el 58 y 1971/72, para que el Neorrealismo pasara de ejemplar, al transmitir a los jóvenes de los países latinos las posibilidades de triunfar dignamente, a la esclerosada enajenación provocada por la colonización cultural? [...] La influencia de Zavattini sobre los cineastas de América Latina en los años 50, no solo se hizo sentir a través del extraordinario prestigio alcanzado por los filmes en los que participó, sino también a través de los contactos establecidos en Italia por quienes frecuentaron el Centro Sperimentale. Él estuvo en México y en Cuba más de una vez durante esa década, enseñando en ambos países los principios de una estética realista, o más precisamente neorrealista, a través de conferencias, debates, entrevistas, y desarrollando proyectos de cine con productores y directores de una nueva generación. También estuvo en la Argentina, en 1961, para el tercer Festival de Mar del Plata. (Sarno en *Cine cubano*, 4-5)

Los contactos que Zavattini tuvo en Italia con los latinoamericanos que estudiaron en Roma se vuelve en el puente que favorece los contactos entre Zavattini y América Latina. Los objetivos comunes motivan ambas partes a mirar hacia la misma dirección alejándose de lo viejo para buscar nuevas soluciones. Nuevas tanto para los

latinoamericanos que para Zavattini que por primera vez encaraba nuevas sociedades, nuevas luchas políticas y nuevas problemáticas que resolver a través de un cine que observara la realidad.

Como ya mencioné al principio de este capítulo, cabe recordar aquí que Zavattini no era una figura en declive en Italia, sino sigue siendo considerado en Italia como una de las figuras intelectuales más importante en el panorama nacional a pesar de las evoluciones de la estética. Esta pasionalidad que se desencadena al hablar del neorrealismo, la importancia que se le da, y las preguntas sobre si es oportuno hablar de muerte del neorrealismo⁴⁷ y si el país sigue necesitando estos tipos de cinematografías, toma a mi modo de ver una doble dirección: por un lado el efectivo empeño en producir un cine que pudiera responder a un momento social de tan grandes y frecuentes transformaciones sociales y de crecimiento económico; por el otro, es dado del hecho de que Zavattini seguirá siendo considerado una autoridad en el sector histórico, literario y cinematográfico del país.

A este propósito, Sarno en un análisis del 2002 en el número de *Cine cubano* publicado en ocasión de una plaza dedicada al maestro italiano en la escuela de cine cubana, parece desmentir la importancia de la figura de Zavattini en Italia: “[...] en aquella época, Zavattini no tenía trabajo; venir a México significaba para él cubrir una etapa de su vida en la cual los productores, que antes se peleaban por una historia de

⁴⁷ Los debates sobre el fin del neorrealismo son extensos en Italia en este momento. Lo que me llama la atención es leer mucha crítica de estos años en Italia hablar de la importancia de superar las teorías zavattinianas, leer de tantos directores y ver filmes que se empeñan a superar la estética neorrealista, pero al mismo tiempo darle importancia extrema. Un ejemplo es Federico Fellini con su obra maestra *La dolce vita* (1960). En particular, es indicativa una escena de uno de los episodios de *La dolce vita*, cuando en la situación de una entrevista hecha en inglés, español e italiano a una estrella del cine americano de visita en Roma (la actriz Anita Ekberg), uno de los periodistas le pregunta a la actriz si según ella el neorrealismo italiano ha muerto. Esta pregunta la veo como un guiño digno del sarcasmo felliniano a la seriedad polémica del maestro neorrealista Zavattini, una provocación o una posibilidad de evidenciar que el debate estaba aún abierto sobre una cuestión que seguramente estaba muy viva en Italia y lejos de tener resolución. Sobre estos debates sobre la muerte del neorrealismo en Italia también leer de Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983; de Mark Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London: Wall Flower Press, 2006; o de Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.* Mino Argentieri, editor. Milano: Bompiani, 1979.

él, ya no se interesaban tanto.” (Sarno en *Cine cubano*, 8). A mi modo de ver, el hecho de que Zavattini no tuviera tanto éxito como guionista en Italia como en los años atrás no presupone un disinterés de los cineastas italianos hacia lo que el guionista había hecho en pasado.

En cambio, el pasado zavattiniano sin duda seguía representando para los italianos la base no sólo de una manera nueva de hacer cine, sino de una manera innovadora de mirar al mundo, a la sociedad y de hablar a la gente de problemas sociales, políticos e históricos. El hecho de que ahora estos directores italianos sintieran la necesidad de superar, transformar y adaptar la corriente neorrealista a la contemporaneidad no significa que estuvieran despreciando o borrando el pasado. Todo lo contrario, en mi opinión es una manera de afirmar su importancia y tener la voluntad de seguir adelante haciendo crecer y mejorando lo aprendido.

Por otro lado, tampoco creo que la voluntad de Zavattini de viajar a Latinoamérica haya sido dictada por una mera exigencia económica. En cambio, sí sostengo que estos viajes sean el resultado de una curiosidad intelectual y el resultado de la convicción de que el neorrealismo tal como él lo vivía todavía podía hacer la diferencia y enseñar una nueva manera de mirar y reflexionar sobre las problemáticas sociales a otros países. Probablemente, también para él representa la posibilidad de rescatarse y de demostrar de cierta manera el valor de sus opiniones tan criticadas en Italia en estos momentos. Por último, Zavattini viaja mucho también al norte y al este de Europa, sin embargo pienso que la atracción por los países latinoamericanos sea debida a dos factores: primero, a un parecido situacional histórico-social (dificultades

sociales, pobreza, dictadura,...); segundo, a la presencia de tantos artistas latinoamericanos en el CSC de Roma.⁴⁸

Zavattini encuentra particularmente estimulante la acogida que se le da a él y al neorrealismo en la isla caribeña. Tras varias reuniones con los cineastas cubanos durante su segunda visita, piensan realizar un proyecto llamado *Cuba mía*, versión cubana de *Italia mía* (y ya propuesta en México por Barbachano Ponce en versión mexicana *México mío*) para presentar aspectos sociales locales de cierta importancia. El proyecto –como su versión inspiradora italiana y la idea mexicana- nunca se concretizará por falta de recursos, sin embargo llega a ser una experiencia imprescindible para conocer y profundizar, reflexionar y excavar las problemáticas del país y empezar la que será una larga colaboración.⁴⁹

La tercera visita de Zavattini en Cuba llega en el momento de los cambios más radicales para la isla y se convierte en la visita más larga y en la más importante desde un punto de vista cinematográfico. Es en diciembre de 1959 y el director italiano se quedará en Cuba por dos meses, hasta febrero del 60 invitado por el director del ICAIC Alfredo Guevara. Siendo en este momento un artista afirmado y conocido para los cubanos, su visita adquiere una importancia oficial. Entonces se publica una entrevista hecha por Héctor García Mesa y Eduardo Manet al maestro italiano en el primer número de *Cine cubano*, una revolucionaria revista intenta a subrayar la

⁴⁸ Recordemos que en las décadas de los 50 y los 60 estudian en el Centro Sperimentale en Roma: Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Néstor Almendros, Gabriel García Márquez, Fernando Birri y Manuel Puig, entre otros.

⁴⁹ Zavattini declara sus motivaciones que lo han llevado a pensar en el proyecto *Italia mía* y que lo motivarán más tarde a pensar en *Cuba mía*: “Può darsi che infine il progetto di *Italia mía* abbia valore soltanto per me, come avviene di certe lettere non spedite che esprimono più sinceramente di quelle spedite il nostro stato d’animo in un certo momento. Quel progetto, che è soltanto un progetto, come la prima idea di un soggetto, e niente di più, ha per me avuto il valore di una dichiarazione d’amore, non solo al mio Paese, ma a tutti i luoghi della terra nei quali abitano almeno due persone. Cominciamo dal mio Paese, dissi, dall’Italia. Era il bisogno di uscire da una geografia o troppo sotterranea o troppo celeste, che sono stati gli estremi tra i quali per molti anni mi è capitato di oscillare. Mi ero accorto di non conoscere l’Italia se non attraverso dei libri o dei preconetti, e mi pareva che un paziente inoltrarmi nei luoghi, nelle persone, negli interessi di tutta questa gente che aveva tante cose in comune con me, fosse il solo modo per cercare, goccia nel mare, di entrare nella storia”. (<http://www.fondazioneunpaese.org/>)

revolución en acto en las artes –y en particular en el cine- nacionales. La entrevista se abre con una especie de resumen entre lo poético y lo profético de los entrevistadores sobre las visitas de Zavattini a la capital habanera (Anexo 9): “Un buen día Cesare Zavattini llega a Cuba... llegó. Vió. Se apasionó. Se marchó. Y regresó.” (*Cine cubano*, n. 1, año 1, 38). Sin embargo, antes de ver y apasionarse Zavattini en la entrevista precisa que:

Cuando decidí venir habría podido pensar que el tema de la Revolución Cubana me sería ajeno. No sucedió así. Por el contrario, pensé en qué manera podría traducirlo en lenguaje fílmico y escogí el modo más directo. Mi ambición era [...] que no se tratara de una pura representación de los hechos, sino de una interpretación de mis sentimientos: los hechos revolucionarios cubanos «contados» tal como yo los he visto. (*Cine cubano*, n. 1, año 1, 38)

Zavattini llega a Cuba en un momento de apertura por parte de la revolución a intelectuales y cineastas extranjeros como parte de un proceso de difusión de la revolución frente al mundo intelectual europeo, norteamericano y latinoamericano. Inesperadamente se queda fascinado – a su decir- por la revolución. A mi ver, el italiano se queda fascinado a la idea de volver a tener la posibilidad de ser escuchado, considerado y seguido como “el maestro” del neorrealismo como acostumbraba serlo en su país natal, y como desde hace un tiempo no lo era. La idea de estar involucrado en un proyecto nacional que necesitaba expandirse al extranjero le estaba ofreciendo en una bandeja de oro la posibilidad de (re)afirmarse a los ojos de todos aquellos críticos que le estaban discutiendo su popularidad y la sobrevivencia de “su” cine. E inmediatamente durante esta entrevista establece: “Creo que dando una ojeada a las obras del pasado, empezando por «El acorazado Potemkin», se ve que es posible (más tarde lo ha demostrado el neo-realismo italiano) realizar buenas películas con hechos políticos precisos” (*Cine cubano*, n. 1, año 1, 40). Zavattini trata de establecer las pautas de su colaboración, y aún cuando habla de obras del pasado como *El acorazado Potemkin* atribuye al neorrealismo la capacidad demostrativa de la cual los

cubanos necesitan para aprender a revolucionar su cine. En *Bianco e nero* se publica integralmente el texto originariamente pensado para la entrevista, pero luego cortado. Traducida al italiano la entrevista entera (inclusive de aquellas partes inéditas), Zavattini en esta declaración declara su insatisfacción hacia las tendencias italianas del momento, pero también reconoce la situación “neorrealista” de la Cuba del momento, y de cómo una cinematografía estatal –tal como la cubana establecida tras el triunfo de la revolución- permite una libertad creativa que en Italia se ha perdido. (*Bianco e nero*, 110) Zavattini toma la ocasión de “denunciar” la situación cinematográfica italiana con el pretexto de informar y advertir a los cubanos de los errores en los cuales pueden incurrir. La posibilidad de representar la cinematografía nacional al extranjero, le otorga al guionista italiano la oportunidad de marcar sus distancias de ella.

A la vez, me resulta fácil entender la razón por la cual en aquel momento se decidió no publicar esta parte de la entrevista. Recordemos que la entrevista al maestro italiano sale en el primer número de la que será considerada durante años la revista de cine más importante en Cuba. También, hay que considerar que en la tapa, bajo a la izquierda de la página sale tanto el número como el año de la revista: el primero. Declaración pública y emblemática de que el comienzo de la revolución representa un inicio, el único que valga la pena considerar, habría sido probablemente inconveniente que un huésped internacional tan bien recibido y prometedor para la cinematografía nacional hablase de manera tan contradictoria de su país y de la cinematografía que debía enseñarles a revolucionar el cine nacional. Se prefiere en cambio hablar y publicar las impresiones que un maestro internacional tiene sobre la revolución. La cinemateca desde el comienzo de la revolución no habla y no publica en Cuba sobre las contradicciones y las polémicas entorno al neorrealismo en Italia en estos

momentos, sino se centra en el neorrealismo zavattiniano declarandose en contra de formas de arte por el arte tal como el New Wave o el Free Cinema. Sin embargo, estas formas artísticas son también las que inspiran a directores neorrealistas como Fellini, Rossellini, o Antonioni. Por ende, es como si la revolución de manera silente declarara los neorrealistas válidos para la cinematografía cubana, y los que no eran considerados válidos para el proyecto revolucionario.⁵⁰

Zavattini no tarda en expresar su entusiasmo sobre los acontecimientos de los cuales está siendo testigo y comenta:

Me considero un hombre afortunado al poder vivir en el corazón de uno de los hechos de nuestro tiempo más reales y al mismo tiempo más legendarios. Porque además de la importancia política trascendente de lo que ha ocurrido en Cuba, este momento político es un momento de imaginación, de hazaña fabulosa, un momento que por su heroicidad parece cosa ocurrida en otros tiempos... (Jesús Vega en *Cine cubano*, 43)

Zavattini reconoce la importancia que la revolución cubana tendría a nivel internacional, los cambios nacionales que supondría, y la unicidad de un evento que tanto habría anhelado en una Italia que en cambio –según él- tomaba los caminos estéticos hollywoodianos. La revolución cubana constituyó la posibilidad para Zavattini y para los directores cubanos de crear un proyecto común hablando el mismo idioma: el de un proyecto revolucionario a servicio de la sociedad donde ya no había que combatir contra un estado dictatorial.

Varias son las reuniones que Zavattini tiene con estos jóvenes cubanos para hablar de cine y de la sociedad y de cómo juntar las dos cosas de una manera

⁵⁰ Hay que considerar también que esta declaración del tipo de neorrealismo aceptable para la revolución se hace más evidente sobre todo cuando intelectuales como los del grupo de *Lunes de la Revolución* (como los hermanos Cabrera Infante, Carlos Franqui, o Néstor Almendros, entre otros) vienen rechazado por la revolución que también cierra la actividad del grupo y estos empiezan a escribir positivamente sobre las estéticas adoptadas por esos directores italianos como Fellini, Rossellini y Antonioni que a la vez son criticados por Zavattini y no son considerados por la revolución. Es como si dentro del discurso oficial se considerara el neorrealismo “clásico” representado por Zavattini y se excluyera todo lo que Zavattini no considerara neorrealista. A la vez, el neorrealismo “experimental” es lo que viene considerado por los “rechazado” por la revolución. Es como si hubiera un diálogo paralelo entre neorrealistas (clásicos y experimentales) y revolucionarios (dentro o fuera de lo oficial).

revolucionaria. Aprueba sin vacilación el primer largometraje dirigido por Jorge García Espinosa tras el triunfo de la revolución: *Cuba baila* (1959); y el primer largometraje estrenado públicamente tras el triunfo de la revolución *Historias de la Revolución* (1960) dirigido por Tomás Gutiérrez Alea.⁵¹ En particular, en esta segunda película toman parte Otello Martelli como director de fotografía y Arturo Zavattini, hijo de Cesare, como operador de cámara (ambos venían de trabajar con Federico Fellini en *La dolce vita*).

Zavattini trata de educar a los cineastas cubanos a la producción cinematográfica según como él entendía el cine y totalmente fascinado por el proceso revolucionario. El ICAIC por entonces ya se había formado y estaba siendo el lugar de encuentros y la primera institución cultural oficial creada por la revolución. Zavattini siente su importancia y convencido de que el cine es una vía comunicativa muy importante para hablar del pueblo con el pueblo. Para educar las masas empieza un curso técnico para la elaboración de guiones.

El amor bilateral entre Zavattini y los cubanos encuentra el momento y las circunstancias ideales para desarrollarse. El hecho de que Zavattini empiece a viajar al extranjero denota una doble necesidad: por un lado, la de comparar la situación italiana con lo que acontece al exterior. Por otro, Zavattini espera seguir difundiendo su idea de neorrealismo. De hecho, mientras hacia final de los 50 en Italia los políticos intentan cambiar el rumbo neorrealista declamando la necesidad de un

⁵¹ *Cuba baila* es una mezcla entre el melodrama y el documental musical que habla de la historia de una familia burguesa y del drama de no tener suficiente dinero para la fiesta de quinceañera de la hija, y del miedo de cómo esto afectará su condición y posición social. Probablemente esta película quiso ser la respuesta revolucionaria al documental musical de Sabá Cabrera Infante *P.M.* censurado por la revolución. *Historias de la Revolución* es la historia dividida en capítulos de todas las fases que han llevado a la victoria a los barbudos. A pesar de terminar antes *Cuba baila* el ICAIC decidió esperar para *Historias de la Revolución*. Estas obras fueron los primeros largometrajes producidos por la revolución, por lo tanto se decidió que era mejor empezar con una película histórica sobre el triunfo que dejara una memoria histórica coherente con la línea revolucionaria.

momento “optimista” en el cine, Zavattini viaja al extranjero siguiendo aplicando su idea del neorrealismo.

Por el otro, viajar a Cuba y encontrarse con una situación de cambios radicales, en los inicios de una revolución esperada por años y acogida con gran entusiasmo representa para Zavattini aquella situación perdida muy tempranamente en Italia tras el momento de la Resistencia y anhelada por el mismo: “«La Revolución cubana realizó todos mis sueños de la infancia», afirma Zavattini” (citado por Sarno en *Cine cubano*, 9).

Además, mientras en Italia el neorrealismo empieza a representar más que una respuesta social, un momento crítico que superar o eventualmente transformar; en Cuba, la acogida que se le da a Zavattini y al neorrealismo es entusiasta y confiada. Zavattini encuentra en Cuba una recarga creativa para seguir con su proyecto y encuentra en los jóvenes cubanos una fuente de nuevas ideas, inspiraciones y creatividad.

A la vez, para los cubanos y una joven institución cultural como el ICAIC, tener una personalidad tan importante como el guionista de filmes tan conocidos y de gran importancia como *Sciuscià* (1946) y *Umberto D.* (1952) representa la posibilidad de ser reconocido al extranjero, de difundir sus ideales revolucionarios y encontrar su espacio en un panorama cinematográfico internacional sin estar bajo las condiciones comerciales de Hollywood, sino encontrando una vía expresiva que se veía ideal, parecida y ajustable a la expresión nacional.

La incansable producción zavattiniana antes italiana y luego cubana se concretizará en una larga lista de proyectos que a lo largo del tiempo se han podido producir parcialmente. Sin embargo, y a pesar de que algunos proyectos nunca se realizaron, varios son los cubanos que estando en contacto con “el maestro” durante aquellas largas reuniones lo han definido una fuente de ideas infinitas. Zavattini explica su

irrefrenable “hemorragia verbal” como la necesidad de no conformarse con la sensación constante de no haber terminado y se define como una persona afectada por un “perfeccionismo exasperado” (Gambetti, 28) que lo lleva al placer del fragmento, del momento que está pasando segundo por segundo. El fragmento en el que según Zavattini los cubanos deben centrarse para contar la historia neorrealista que está aconteciendo, es el momento propicio para capturar la verdad del momento y contarla en toda su autenticidad. Esta sensación de inacabado constituye para el maestro italiano el deseo de seguir investigando y produciendo. Sin embargo, para sus jóvenes colaboradores cubanos producir incansablemente tantos proyectos de los cuales en varias ocasiones no se llega a la producción, los obliga a un ejercicio creativo constante que impone la ruptura y el alejamiento de un proyecto dejado a medias para seguir creando. Según Zavattini, estas frecuentes y continuas rupturas son el método gracias al cual la búsqueda se hace constante para crecer y no pararse y conformarse con las primeras ideas de sujetos que vienen a la mente sin desarrollarlas de manera apropiada para terminar creando una película neorrealista.

Tales conexiones entre el guionista italiano y los jóvenes cineastas cubanos llevó a varias reuniones y análisis sociales para crear nuevas fórmulas de producción de largometrajes y documentales para que el mundo comprendiera la cambiante y prometedora sociedad cubana. Zavattini explica que los cubanos querían trabajar con él en uno o dos proyectos en donde tratar los problemas de la isla (*Bianco e nero*, n. 6, anno 1999, 63), pero los proyectos no serán uno o dos sino irán a ser casi veinte las ideas puestas en aquella mesa cubana. Proyectos inéditos sobre los cuales nunca se ha escrito, en realidad ocuparon un momento de trabajo intenso tanto para Zavattini que para los cubanos. Desde esa conversación con el maestro se trabajará incansablemente entre el 11 de diciembre de 1959 y el 26 de febrero de 1960, a pesar de que muchos de

los proyectos nunca se producirán. El grupo es compuesto por José Massip, Héctor García Mesa, José Hernandez, Guillermo Cabrera Infante, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, el director de fotografía Néstor Almendros, Eduardo Manet, y algunos otros.⁵² (*Bianco e nero*, 65)

Primero entre tantos, el cortometraje *Revolución en Cuba* que le da a Zavattini la oportunidad de explorar el territorio. Es en este entonces que visita las fábricas y los campos, cooperativas y escuelas y visita los lugares donde los revolucionarios combatieron. Mira la televisión, lee los periódicos, participa en las manifestaciones populares y habla con la gente. Sigue otro proyecto, *Color contra color*, cortometraje empezado el último día de su tercer viaje en la Habana, lo describe como una obra dramática que juega con los matices del gris que provoca un resultado entre lo figurativo y el abstracto que vuelve a poner esas preguntas clásicas de la izquierda sobre arte social y arte desempeñado. (Zavattini citado por Stefania Parigi, *Bianco e nero*, 43)

Otros proyectos trabajados por Cesare Zavattini mientras en la Habana en su tercera visita en 1959 son: *Prensa amarilla* (17 de diciembre) que es la historia de la toma de conciencia revolucionaria de un periodista; *La invasión* (13 y 16 de diciembre) que ve la ambientación en 1958 y habla de la invasión guiada por Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto Che Guevara; *El asalto al cuartel Moncada* (13 y 17 de diciembre) que retrata el hecho histórico del asalto; *Asalto a palacio* que cuenta la invasión de unos jóvenes en el palacio de Batista.

⁵² He encontrado los guiones de los cortometrajes y las cartas sobre estos proyectos en el Archivo Zavattini en la Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia (Italia) durante mi investigación. La mayoría de estos proyectos no se llevarán a cabo por falta de dinero, por proyectos más importantes, o se convierten en proyectos futuros. Estas noticias están documentadas en los documentos del Archivo citados al principio de esta nota. También, estos cortos son inéditos. A pesar de que no se hayan filmado, nunca se han analizado los guiones y por ende nunca se ha escrito sobre ellos.

Sigue *Habana hoy* (16 de diciembre) un film-encuesta sobre la ciudad; *Romeo y Julieta* sobre la cuestión racial; *Que suerte tiene el cubano* (13 y 17 de diciembre), historia en la Cuba de Batista de una pareja que durante un programa de televisión gana una casa con todas las comodidades burguesas y que no pudiendo mantenerla piensa en el suicidio; *El pequeño dictador* (15 de diciembre) que trata de los últimos días y la huída de Batista; *Candido* que trata del tema de la alfabetización; *Artistas cubanos* (13 de diciembre) sobre el teatro buffo cubano.

William Soler es un corto que debía tratar de un acontecimiento realmente acontecido del asesinato de un chico de catorce años en Santiago de Cuba en enero de 1958; *El premio gordo* (11 y 15 de diciembre) que trata el tema del juego de azar durante la dictadura batistiana; el ya citado *Color contra color* (24 de febrero) que ve la discusión entre un pintor figurativo y un pintor de abstracto sobre la relación del artista con la sociedad; *¿Quién es?* sobre el tema racial; *Tiempo muerto* (16 de diciembre) que trata la situación laboral en los cañaverales; y finalmente el sobre citado proyecto *Revolución en Cuba*, quizás la idea que más le interesaba a Zavattini por expresar el explícito deseo de ser el director de ello.

Las informaciones sobre estos proyectos nunca realizados que Zavattini discutió con los cubanos durante su tercera visita en la Habana en 1959 las he tomado de un dossier contenido en la revista italiana *Bianco e nero*, N.6, anno 1999. En la revista se documenta la presencia de 17 sujetos reperibles en el Fondo documental Zavattini del ICAIC. Sin embargo, durante mi investigación en el ICAIC sobre el Fondo documental Zavattini no he encontrado estos sujetos. En cambio, sí he podido consultarlos en el Archivo Cesare Zavattini de la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia. El archivo guarda la documentación relativa a las discusiones sobre estos sujetos y la libreta en donde se escribieron los guiones. Finalmente, los sujetos guardados en el

Archivo de la Biblioteca Panizzi sólo son catorce, frente a los diecisiete citados por el dossier en *Bianco e nero*. Los sujetos que faltan de la Biblioteca Panizzi son los siguientes: *Habana hoy*; *Artistas cubanos*; *¿Quién es?* La dificultad de reconstruir y encontrar todos los sujetos se debe evidentemente al hecho de que nunca se produjeron o se investigó sobre ellos.

En 1961 sí se concretiza un proyecto sobre un adolescente de catorce o quince años como personaje principal:

“Se trata de un muchacho de 14 ó 15 años que se alza a la Sierra. Es un argumento increíble en el extranjero...” manifiesta entusiasmado Zavattini, que concibe el guión de lo que un año después se convertiría en el cuarto largometraje del ICAIC bajo la dirección de Julio García Espinosa: *El joven rebelde* (Jesús Vega en *Cine cubano*, 44)

Zavattini se da cuenta de cuán importante va a ser esta revolución y está entusiasmado por ser parte de un proceso de transformación tan importante como el de la revolución cubana en la década de los sesenta. Sobre esta colaboración que llevará a *El joven rebelde*, Massip vuelve a reflexionar en un artículo publicado en *Cine cubano* en ocasión de un número dedicado a Zavattini en 2002:

Con el guión de *El Joven rebelde*, nuestro cine naciente muestra al mundo las posibilidades de renovación del Neorrealismo, de su radicalización política, y muestra, al mismo tiempo, lo que significa para el desarrollo de las corrientes estéticas más positivas, un ambiente de creación democrático, revolucionario. (*Cine cubano*, 91)

Cabe además precisar aquí, que estas iniciativas para crear un ambiente creativo innovativo se mueven en una doble dirección: produciendo en el territorio temas locales, como también importando filmes extranjeros juzgados de alta calidad artística como *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini, *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, *El ángel exterminador* (1962) de Luís Buñuel, entre muchas otras obras especialmente neorrealistas (como previamente citado). La importación de películas extranjeras no sólo representa un signo de apertura cultural e ideológica al mundo,

sino que es una acción pedagógica para educar al público cubano a un cine que se ubicaba bien lejos de lo que se consideraba la colonización norteamericana, y en específico es un acto para tomar distancia de la industria de Hollywood.

Si el cine europeo –y en específico el cine italiano que coincide con los primeros años de la revolución cubana- ya no captaba al público y se movía hacia direcciones más comerciales, como en el caso de Italia su cine neorrealista es entonces importado a Cuba con esa intención de hacer cine popular. La situación neorrealista italiana a lo largo de los 50 y 60 analizada anteriormente en este capítulo, estaba provocando unas polémicas que no eran las que se llevaron a Cuba.

Además, la creación de estudios cinematográficos a partir de 1959, la edición de un cine periódico como el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* que nace con el ICAIC en el 1959, la publicación de una revista especializada en cine como *Cine cubano*, la creación dentro del ICAIC de una sección dedicada a los dibujos animados, y la apertura de una cinemateca que coleccionará los filmes nacionales e internacionales considerados entre los más importantes, junto con la colaboración de directores extranjeros –como en este caso de Cesare Zavattini- todas iniciativas que coinciden con el comienzo de la revolución, sin considerar la de la actividad del cine móvil del ICAIC que llevará el cine a los rincones más remotos del país más tarde en los años 70, todo esto ayudará a la formación de una futura generación de cineastas cubanos. El entusiasmo de estos primeros tiempos tras el triunfo de la revolución ofrecen un aura de creatividad vibrante que según la revolución se considera perdida durante la dictadura de Batista. Lo cual no es necesariamente cierto. Es posible que hubiera creatividad, pero desde otras zonas. Digamos, tal vez, la musical, por poner un ejemplo. O la televisiva. Otro orden de creatividad que no se toma en consideración en el discurso revolucionario. Para proclamar un año cero –tal como lo hizo la

revolución- era necesario borrar lo anterior para inventarse un nuevo vocabulario, una gramática que el neorrealismo zavattiniano les ofrecerá.

Sentir que desde el extranjero un “maestro” del tamaño de Zavattini que hace poco antes en Cuba sólo era un nombre leído en alguna revista especializada de cine, estaba siendo parte de aquel momento de revolución política, social, creativa y personal.

Correspondía además a una apertura hasta ese momento desconocida. Por su parte, Zavattini ve en ello la posibilidad de ser parte de un proyecto que sería “increíble en el extranjero”. Creo que Zavattini ve en el comienzo de la revolución cubana una posibilidad para romper a su manera con el neorrealismo tal como se estaba plasmando en Italia para regresar cargo de nuevas ideas y energías para volver a ser el padre del neorrealismo zavattiniano⁵³ porque: “[...] cualquier discusión sería y

⁵³ Es necesario precisar que las informaciones tomadas sobre los tres viajes de Cesare Zavattini en la Habana contienen informaciones que no siempre coinciden entre ellas. Que sean las correspondencias de Zavattini con Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinosa; que sean las revistas *Cine cubano*, *Cinema nuovo* o *Bianco e nero* o que sea el *Diario* de Zavattini en las entrevistas hechas por Corsini, se denotan unas incongruencias en los datos ofrecidos. Por ejemplo, José Massip en “Cronaca cubana” en *Bianco e nero* dice que Zavattini va a Cuba en 1953 porque invitado por Unitalia para el festival de cine italiano en la Habana; en el 1956 fue una visita menos pública y fue traído por Barbachano Ponce para que escribiera el sujeto de la película *¡Torero!* dirigido por Carlos Velo y para sacar adelante el proyecto de *México mío* y discutir de un posible proyecto titulado *Cuba mía*, ambos a inspiración de la idea de *Italia mia*. Finalmente, la última visita la coloca en 1959 en coincidencia con el comienzo de la revolución cubana, en donde Zavattini trabaja en proyectos como el de *El joven rebelde* y *Cuba baila* dirigidos por Julio García Espinosa y varios cortos. Por otro lado, Geraldo Sarno en *Cine cubano* escribe un ensayo titulado “Bajo el signo del neorrealismo” en ocasión de la inauguración de la Plaza Za en la EICTV en 2002. En este ensayo, Sarno nos informa también de los viajes de Zavattini a la Habana estableciendo la primera en 1953. Sin embargo, esta vez Sarno nos dice que el festival de cine italiano era en México y que hace una escala en la Habana donde encuentra los jóvenes de *Nuestro tiempo*. A seguir, establece una segunda visita en el 1955 (y no el el 56), contratado por Barbachano Ponce y allí permanece de junio a septiembre, con una segunda escala en la Habana en donde asiste a la proyección de *El Mégano* y participa a las primeras ideas sobre lo que se volverá en el filme *Cuba baila* después de la revolución. Además, dice que los dos se habían conocido previamente en Roma, donde Barbachano proyectaba *Raíces*, de allí la amistad y la idea de Barbachano de rodar en México una película neorrealista con un guión de Zavattini. También Sarno cuenta de una visita a México en el 1957 para trabajar al proyecto *México mío*. Finalmente, Jesús Vega en *Cine cubano* establece las tres visitas de Zavattini de la siguiente manera: en el 53 en tránsito hacia México para trabajar con Barbachano Ponce, en el 56 asiste a la proyección de *El Mégano* y piensa en el proyecto *Cuba mía*, y en el 59 tras la revolución en donde trabaja llamado por el ICAIC y participa a la realización de *Cuba baila* y de *El joven rebelde*, entre otros proyectos. Es difícil establecer cuál es la versión más verídica, pero no excluyo que en la primera visita Zavattini haya ido a Cuba como simple escala para ir a México. Tampoco excluyo que en el 53 empiezan a trabajar en *Raíces* que se estrena dos años después en el 1955. Finalmente, creo que el festival de cine italiano se haya organizado en la Habana en el 53 y no excluyo la posibilidad de que Zavattini haya hecho un viaje más en el 1957 del cual se sabe poco tal vez porque fue muy breve o tal vez porque en aquella ocasión no haya hecho escala en Cuba. Lo que me parece fundamental subrayar de estas informaciones es los frecuentes viajes a América Latina por parte de Zavattini y la curiosidad que lo lleva a tomar parte de proyectos importantes en el panorama cinematográfico de México, Cuba, Argentina o Venezuela. Sin embargo esta queda una cuestión abierta y muy importante. ¿Es posible hacer esta historia cuando todos los documentos son posteriores, o no

profunda debe producirse *dentro* del Neorrealismo [...] el Neorrealismo se dará cuenta sin cesar de esta evolución, porque, como el sudor de la piel, el Neorrealismo permanece pegado al presente.” (Zavattini citado por Sarno en *Cine cubano*, 13)

Como Sarno reflexiona: “Los filmes italianos parecen haber desembocado en América Latina una especie de *compromiso histórico avant la lettre* [...]” (*Cine cubano*, 16, énfasis en el original) que los ayudará a encontrar el camino para modernizarse y la manera de romper tanto con el pasado dictatorial que con todo lo que de aquí en adelante puede obstacular la búsqueda de la *cubanía*.

Directores como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea se forman bajo las enseñanzas del maestro. Además, viven en Italia durante los años en los cuales el neorrealismo está más en auge y antes de que triunfe la revolución en Cuba. Viven en Roma teniendo la posibilidad de asistir a los congresos de Palmiro Togliatti,⁵⁴ aprendiendo las ideas de la izquierda y teniendo la posibilidad de conocer en persona el protagonista de *Ladri di biciclette*. Tienen además la posibilidad de hacer sus prácticas asignadas por el Centro Sperimentale con los maestros del momento como Vittorio de Sica (es el caso de García Espinosa que trabaja en *La Ciociara* de De Sica) y tienen sus primeras experiencias cinematográficas como profesionales formados cuando tienen que rodar sus cortometrajes para diplomarse en

coinciden entre sí? ¿Hasta qué punto podemos reconstruir los pasos de una disputa cuando dentro de esa disputa ya está contenida su conclusión? Creo que con una segunda investigación estas preguntas podrían encontrar sus respuestas. Por ejemplo investigando sobre esos viajes a México o a otros países de Latinoamérica. Sobre todo, las discordancias en términos de fechas de viajes son sutiles y muy cercanas entre ellas, así que creo que sí podemos reconstruir esta historia que con esta tesis sólo está en su comienzo. La disputa contiene infinitas rupturas e inconstancia en la relación de los cubanos con el neorrealismo y con Cesare Zavattini. Lo cual me parece reflejar en la fragmentación de los documentos y de las fechas esa relación (in)constante. Estas preguntas, como estos documentos y esta investigación abren el camino a proyectos futuros que en este espacio encuentran su comienzo.

⁵⁴ Palmiro Togliatti (Génova, 26 de marzo de 1893 - Yalta, 21 de agosto de 1964) fue un político italiano, Secretario General del Partido Comunista Italiano desde 1927 hasta su muerte en 1964.

el CSC.⁵⁵ En el segundo y en el tercer capítulo hablaré de la relación de Julio García Espinosa y de Tomás Gutiérrez Alea con el neorrealismo italiano, hasta qué punto y en qué modalidad la búsqueda de la *cubanía* para ellos empieza en Roma, se extiende en La Habana y cuáles son los procesos que provocarán las rupturas necesarias adonde encontrar la vía para lograr la modernidad deseada.

⁵⁵ Los datos sobre las colaboraciones de los dos cubanos mientras en Roma los he encontrado en los archivos del Centro Sperimentale de Roma. Además, en la videoteca de la escuela he podido conseguir los cortometrajes rodados por Tomás Gutiérrez Alea y de Néstor Almendros como examen final. Mientras, no se ha encontrado el cortometraje de Julio García Espinosa, pero de los archivos resulta que Espinosa participó como ayudante durante el rodaje de *La Ciociara* de De Sica. Finalmente, la participación a los congresos de Togliatti y el encuentro con el protagonista de *Ladri di biciclette* lo cuenta Espinosa en varias entrevistas y ensayos publicados en varios números de la revista *Cine Cubano* y de las cuales se hablará más a fondo en el próximo capítulo.

II capítulo

Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad: El neorrealismo italiano según Julio García Espinosa

¿Cuál era en definitiva el gran legado que estábamos recibiendo?

No era poco.

Que se podía acortar la distancia entre el arte y la vida.

Entre el espectáculo y la realidad.

Julio García Espinosa. “Recuerdos de Zavattini”, *Cine cubano*

2.1 Primeros (con)tactos neorrealistas

Este segundo capítulo trata la relación del director cubano Julio García Espinosa con el cine neorrealista desde su viaje a Italia para estudiar como director en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma desde 1951 a 1953; a la realización de dos obras que marcan un continuum entre el periodo anterior y posterior a la revolución y que evidencian su conexión con el neorrealismo. Me refiero al documental *El Mégano* de 1955, y a la filmación de la película *El joven rebelde* en 1961 en colaboración con Cesare Zavattini.

En esta primera parte, tomando en consideración el ensayo sobre las prácticas del cine revolucionario de Espinosa “Por un cine imperfecto”, publicado en el numero 66/67 de la revista *Cine cubano* en 1969, investigo cómo se desarrolla la figura profesional de Julio García Espinosa desde sus primeros contactos con el cine. En particular, me enfocaré en sus relaciones con el neorrealismo italiano y las interacciones del director cubano con los debates sobre el desarrollo del cine nacional durante la década de los sesenta. La investigación se centrará sobre el rol del neorrealismo italiano en la producción de Julio García Espinosa. En particular, se prestará atención a los procesos que llevarán a las rupturas con la estética italiana consideradas necesarias para lograr la renovación cinematográfica deseada por el director cubano.

A lo largo de este capítulo, me enfocaré especialmente en el análisis del documental *El Mégano* del 1955 y de *El joven rebelde* de 1961. La elección de estas dos películas se debe a dos razones. La primera, es que estas dos obras dibujan el recorrido estético de la producción cinematográfica de Julio García Espinosa antes y después de la revolución. Además, en ambos casos nos encontramos frente a una estética de fuerte huella neorrealista. Lo cual dibuja el recorrido cinematográfico no sólo estético, sino también histórico de los contactos con el movimiento italiano en la isla. *El Mégano*

muestra las relaciones y la fascinación de Julio García Espinosa por el cine neorrealista años antes de las necesidades estéticas revolucionarias. Mientras, *El joven rebelde* encarna uno de los primeros proyectos cinematográficos revolucionarios de inspiración neorrealista. El guión de la película nace a raíz de varias conversaciones de Cesare Zavattini con los jóvenes pioneros del cine cubano –entre los cuales se encontraba Julio García Espinosa- en la Habana entre el 1959 y 1961; además, Zavattini es el supervisor de la película.

Julio García Espinosa desde joven trabajó vinculado al mundo del espectáculo, primero como director y actor teatral en la compañía juvenil Renacimiento y luego como director de programas radiales en la emisora CMQ. Entre 1950 y 1951 dirigió las Misiones Culturales de la Dirección de Cultura que llevaban a la población, en un camión convertido en escenario, manifestaciones artísticas de teatro, música, cine y danza. Los años transcurridos en Italia para estudiar dirección cinematográfica en el CSC de Roma, entre 1951 y 1953, lo acercaron a Tomás Gutiérrez Alea, Gabriel García Márquez y Fernando Birri. Es gracias a la experiencia italiana que se acerca y entra en contacto con el neorrealismo italiano. Aprende de cerca en estos años la poética de directores como Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio De Sica, estéticas que seguirán vigentes en su producción cinematográfica de regreso a Cuba. Esa huella se manifestaría, posteriormente, tanto en sus documentales como en sus filmes de ficción, signados siempre por la necesidad del diálogo con la realidad, y la asunción de las raíces de la identidad y de la cultura cubanas.

A su vuelta a Cuba Julio García Espinosa ingresa en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo donde se reunían los intelectuales progresistas y de izquierda para la promoción de lo más avanzado del arte cubano, de cuya Sección de Cine fue presidente. Al triunfo de la revolución en 1959, Julio García Espinosa como Tomás

Gutiérrez Alea se integraron, a petición del comandante Camilo Cienfuegos, a la sección de cine del Departamento de Cultura del Ejército Rebelde, y junto a otro realizador cubano, Manuel Octavio Gómez, dirigieron los primeros documentales post revolucionarios, para después participar, en marzo de 1959, en el núcleo fundacional del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, ICAIC. Julio García Espinosa fue Jefe de la Sección de Arte de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde y fundador del ICAIC. Participó en la realización de uno de los primeros documentales de la revolución, *Esta tierra nuestra* (1960), dirigido por Gutiérrez Alea, quien contó con su colaboración en el guión.

Dada su experiencia en el medio cinematográfico, Julio García Espinosa fue de los primeros en filmar largometrajes de ficción después de la fundación del ICAIC en 1959: *Cuba baila* y *El joven rebelde* (1961), con argumento de Cesare Zavattini. Su tercer largometraje, *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), basado en la novela *Juan Quinquín en Pueblo Mocho*, de Samuel Feijóo, es considerado un filme clásico de la cinematografía cubana. Con este filme Julio García Espinosa demostró su habilidad para el humor, la parodia y la visión lúdica del pasado prerrevolucionario inmediato.⁵⁶

El aporte teórico más significativo de Julio García Espinosa en el cine de los años 60 se encuentra en el haber calificado al nuevo cine latinoamericano como *cine imperfecto*, en oposición a la nitidez y la corrección formal del cine comercial. Para el cubano, el cine imperfecto se dedica a mostrar los procesos de los problemas y no su

⁵⁶ A lo largo de la carrera de García Espinosa vemos como el neorrealismo regresa en su producción cinematográfica. Entre 1983 y 1990 fue Presidente del ICAIC y del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Su película más importante en la década del noventa fue *Reina y Rey* (1994), un drama que en medio de la crisis económica de esos años de periodo especial desarrolla el conflicto de la protagonista y de su perro, su único compañero de vida. La película hace un homenaje al neorrealismo italiano y a *Umberto D*, de Vittorio de Sica, al tiempo que presenta los problemas de la sociedad cubana del momento. Filme premiado a nivel internacional, revela las contradicciones sociales de la Cuba de los noventa con un retorno a ese neorrealismo aprendido tiempo atrás e interiorizado a lo largo del tiempo.

destino final con el mero fin de ser un cine comercial. Es un cine que descuida la técnica en función de la exploración creativa. Como Michael Chanan lo define, “Por un cine imperfecto” es un ensayo que representa un credo para el cine cubano y a la vez es un marco teórico que define los objetivos de la producción cinematográfica latinoamericana entera (*The Cuban Image*, 251). La imperfección del cine a la que anhela el director cubano inspira -según Chanan- a una generación de cine latinoamericano. Por lo tanto, el cine imperfecto encuentra su espacio no sólo en el contexto de la isla, sino que asume su posición tercer mundista para avanzar con su proyecto. Julio García Espinosa no teoriza las necesidades del cine cubano, sino que se hace portavoz de las necesidades del cine latinoamericano de los años sesenta enfocándose en la importancia de tener el mismo concepto de cine y de usar la misma estética para lograr la misma ética.

El objetivo del cine imperfecto es admitir abiertamente el hecho de que el cine no es el arte por el arte – lo cual implica un cine perfecto técnicamente, pero mediocre al ser meramente comercial- si no que tenga un objetivo específico: el de educar, el de mandar un mensaje, el de no producir películas únicamente por comercio. La imperfección no tiene nada que ver con la técnica de producción, sino que se ocupa de crear una película que le de al público los instrumentos analíticos que les permita defenderse contra la penetración cultural (sobre todo la europea y norteamericana) (Colina, 241). Según el director cubano, para el cine del tercer mundo el arte por el arte es impracticable no sólo por no disponer de las facilidades económicas que le darían acceso al mercado cinematográfico mundial, sino porque estos valores comerciales son insignificantes. La producción del cine comercial se limita a valores superficiales que acostumbran al público a una recepción pasiva de consumo que en

las palabras de Julio García Espinosa “[...] isn’t just an ethical matter, but also aesthetic” (*The Cuban Image*, 251).

La ética y la estética que el director cubano busca, deben mirar a la construcción de una cultura *nueva*. Lo *nuevo*, para Julio García Espinosa implica la reinención del cine con función pedagógica que tenga un espectador creador y crítico de cine: un sujeto crítico activo (Barnard, 146). Además, valora la libertad que la revolución les ha dado a los cineastas al no ser exclusivamente parte de un sector artístico, sino atribuyéndoles un valor cívico, y por eso declara que el deber del cineasta es liberar el significado privado de la producción artística (*The Cuban Image*, 253). El cine cubano de los sesenta siente la necesidad de borrar todo lo que hubo antes –y por eso se reitera siempre que es un cine *nuevo*- para empezar a construir a través de sus películas una identidad colectiva revolucionaria (Paranaguá, 173).

Para lograr esta identidad colectiva, varios críticos establecen que desde el comienzo el ICAIC ha favorecido la producción del documental sobre la de cine de ficción.

Entre estos Ana López y Julianne Burton comparten la opinión sobre esta elección cinematográfica que, según las dos estudiosas, se justifica por exigencias nacionales económicas e ideológicas.⁵⁷ De allí la preferencia por actores no profesionales y de iluminación y set esenciales. Además, como señala Burton, el documental es el género favorito porque llega más directamente al público en un momento de fermento como el de la revolución. Asimismo añade que la revista *Cine cubano* junto con el ensayo “Por un cine imperfecto” representan a lo largo de la década de los sesenta la tentativa de definir por escrito la naturaleza y el rol del cine en la sociedad revolucionaria. (Burton, 126- 131 in *New Latin American Cinema*).

⁵⁷ Me refiero aquí al ensayo de Ana López “Revolution and Dreams: The Cuban Documentary Today” de 1992, y al artículo de Julianne Burton publicado en el trabajo de Michael T. Martin, *New Latin American Cinema*. En ambos casos las dos estudiosas reiteran estas ideas sobre el documental en Cuba en otros trabajos más recientes también.

Burton divide las épocas de la producción cinematográfica cubana de la primera década de la revolución en diferentes períodos. El primero dura un año: desde el comienzo de la revolución en 1959 a 1960 donde el primer objetivo era el de confeccionar un cine nacional y para lograrlo –Burton especifica- se necesitó la presencia de varios cineastas internacionales para que inspiraran a los jóvenes talentos nacionales. La segunda etapa va de 1960 a 1969 donde el concepto de revolución y de cómo ser revolucionario se define gracias a las publicaciones, los debates y las charlas sobre el tema. Y añade:

[...] the prevalence of visiting foreign filmmakers at ICAIC and the organization's involvement in a number of co-productions with various countries contributed to a rather superficial and exotic interpretation of Cuban culture. [...] The pervasive influence of Italian Neorealism in the early sixties and the fascination with the French New Wave [...] had, by the end of this period, given way to broad-based stylistic experimentation and characteristically Cuban eclecticism. (Burton, 132 in *New Latin American Cinema*).

A pesar del hecho de que Burton construya fielmente una línea histórica que deja ver exactamente cuándo empiezan las colaboraciones con el extranjero y para cuáles fines, no me encuentro totalmente de acuerdo con un aspecto que la autora analiza. Burton afirma que desde el comienzo el ICAIC ha favorecido la producción del documental sobre la ficción para la educación revolucionaria de las masas. Yo especificaría que si analizamos más de cerca, inmediatamente tras la revolución se producen a la vez el documental *Esta tierra nuestra* (1959, guión de JGE) e *Historias de la revolución* (1960). Este último, tiene la particularidad de haber sido el primer largometraje de ficción rodado en Cuba tras la revolución, y ambos trabajos se realizaron bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea. En el caso de Jorge García Espinosa, el director produce el documental *La vivienda* en 1959 y el filme *El joven rebelde* (1961). Estos largometrajes de ficción –de Gutiérrez Alea y de García Espinosa- además de ser los primeros largometrajes realizados para apoyar el

proyecto revolucionario, son más promocionados y proyectados que los documentales citados. Además, tanto los documentales como estos filmes de ficción no sólo se inspiran en el neorrealismo italiano sino que se realizan por mano de los primeros jóvenes cineastas que fueron a Roma a estudiar cine. De allí la combinación de necesidad y estilo de la que Burton habla: iluminación y actores no profesionales y filmes a bajo costo.

Me parece importante establecer que la producción revolucionaria no fue totalmente documental de hecho hasta podemos afirmar que la mayoría de los filmes fueron de ficción. El mismo *El Mégano* (1955) de Jorge García Espinosa que en la crítica siempre se sella como el documental que origina el nuevo cine cubano post revolucionario, es una ficcionalización del documental por como se desarrolla la trama, por las tomas y el montaje como analizaré más de cerca en la próxima sección de este capítulo.

La importancia de este detalle estilístico se halla en relación a la conexión con el neorrealismo italiano por parte de la producción cinematográfica cubana de ese momento tan fundamental como los primeros años de la revolución. A mi modo de ver, la relación tan estrecha con el neorrealismo se hace aún más patente al observar que la producción revolucionaria se orienta hacia un estilo más de ficción que documental. Y esto porque así es como se había verificado en Italia con las primeras producciones tras la segunda guerra mundial.⁵⁸ Me parece que los primeros años de la revolución se nutren de neorrealismo más que de otras corrientes. Lo demuestra el

⁵⁸ Y pienso sobre todo en *Roma città aperta* de Roberto Rossellini. Rodada en 1945, se considera como primera película que brinda la tradición neorrealista. Buenos ejemplos son también *Paisà* (1946) del mismo director; o *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio de Sica. Muchos más podrían ser los ejemplos de una cinematografía que escoge la ficción, o –por así decirlo– cuadros de realidad ficcionalizados, para hablar a su público y ofrecer un espacio de reflexión, crítica y educación a través del cine.

hecho de que la producción favorecida para representar y comenzar el *nuevo* cine cubano –y que quiere ser a inspiración para toda América Latina- sea una ficción que cuenta su realidad tal como lo ha hecho –y lo hace en estos años con sus propias evoluciones- el cine neorrealista italiano.

Michael Chanan parece especificar más en detalle la relación de la revolución al documental y de cómo esta conexión no se pueda tomar como un bloque estilístico único. En su trabajo *The Cuban Image*, Chanan distingue –como Julianne Burton- la producción documental en diversas partes. Pero distingue tres tipologías de documental y las cierra en la producción realizadas únicamente durante el arco de tiempo de 1960. La primera categoría de documentales filmados fueron de tipo didáctico dirigidos a los campesinos y hablaban primariamente de temas agrícolas. En el segundo grupo de documentales el autor ubica a los que trataban temas de movilización de las masas en este año. El tercer grupo lo define como más diverso e incluye documentales que varían de temas hablando de otros aspectos de la revolución o de temas sociales o culturales (98). Sin embargo, y a pesar de las exigencias revolucionarias de presentar la realidad a través del documental, Chanan subraya como los directores cubanos desde el principio se han visto entre dos imágenes y dos tipos de cinema: el documental y la ficción “which appeared fundamentally like a struggle between authenticity and falsehood” (276). La solución estilística –según Chanan- es la de encontrar un estilo y lenguaje cinematográfico que es subordinado a su objetivo y no lo contrario (284). El resultado es “a whole range of forms in both documentary and fiction” (285) que borran una distancia neta entre lo que se puede definir enteramente documental o ficción. Por consiguiente, analizando varias películas cubanas de los sesenta Chanan evidencia como nos encontramos fácilmente a actores no profesionales con actores profesionaes en el mismo set, donde los actores

no profesionales no son anónimos, sino “people with their own name and surname”, tomando aquí Chanan en préstamo una frase de Cesare Zavattini (290).

La diferencia de análisis de la producción cinematográfica cubana durante los primeros años de la revolución hecha por Julianne Burton y Michael Channan ocupa un lugar importante para reflexionar en las estrategias que el régimen revolucionario adoptó para crear el cine cubano revolucionario y a través de ello educar las masas y las futuras generaciones a la ideología revolucionaria. Si el cine cubano de los sesenta siente la necesidad de borrar todo lo que hubo antes para empezar a construir a través de sus películas una identidad colectiva revolucionaria, para lograr esta identidad colectiva según Julianne Burton la revolución se sirvió del documental. A través de mi investigación y el análisis de Michael Channan, quiero demostrar que no es necesariamente cierto, que varias son las producciones de ficción usadas para los mismos objetivos y que los mismos documentales retoman elementos de ficción. La diferencia de perspectiva al respecto es fundamental en relación al neorrealismo italiano, que más allá del documental, encarnó para la producción de cine cubana la fuente de inspiración y una solución para las exigencias cubanas económicas e ideológicas. Limitar este análisis al documental ofrece una visión parcial que no corresponde y no representa lo que estaba pasando en esos años en Cuba, además de no incluir el neorrealismo italiano en las elecciones estilísticas tal como ocurrió. A propósito de esta mezcla de estilos donde se borran las líneas que categorizan el documental de la ficción, Chanan responde a la pregunta de si el documental es un género en un artículo publicado en *Cine Cubano* en 2005. En este artículo, Chanan cita a Mijail Bajtin para corroborar la idea de que toda obra artística necesita algún género para interpretar su relación con la realidad, para entenderla y conceptualizarla. También cita el concepto de “cronotopio” de Tzvetan Todorov como condición de

tiempo-espacio donde el tiempo se considera como cuarta dimensión del espacio que “sirve para caracterizar las formas diferenciadas en que los géneros combinan el tratamiento de tiempo y espacio” (58) para organizar las condiciones culturales e históricas en las que han surgido. Tomando como punto de partida estas dos reflexiones críticas, Chanan establece que el problema es saber de qué tipo de diferencia estamos hablando. Y añade:

Si seguimos a Bajtin, ninguna distinción esencial, en el sentido de características definitorias específicas podrá marcar diferencias entre ficción y documental porque [...] este autor concibe el género como una forma dialógica y por consiguiente abierta. Para Bajtin eso significa que un personaje genérico no se deriva tanto de sus características formales como de su orientación externa, tanto a través de la audiencia a la que se dirige como de la tradición a la que pertenece y desde la que habla. Bajtin estima que una obra artística es una forma de enunciado [...] siempre están en la relación dialógica con otro. [...] cada filme es un eslabón de una cadena que refiere, consciente o inconscientemente a otras películas (novelas, piezas de teatro, etcétera) y por ende, participa del fenómeno de la intertextualidad. (59)

Por ende, si la obra de arte dialoga constantemente con su proceso cultural, entonces cambia y se desarrolla constantemente, aún cuando estamos hablando del documental. El documental que sigue y dialoga con los cambios culturales que le permiten existir, termina cubriendo una variedad de formas y prácticas diversas que van de la observación a la compilación, de lo testimonial a lo reconstruido, del objetivo pedagógico a la reflexión implicando la dificultad en definir lo que es, lo que debería ser y lo que se suponga que sea. (59)

Según estas exploraciones de Michael Chanan, resulta más constructivo y preciso no separar el documental de la ficción aceptando y explorando las conexiones que entraron en juego a su tiempo para empezar la producción revolucionaria dentro del contexto cubano. El diálogo entre estos dos géneros que se tiende a analizar por separado constituyen un espacio nuevo que pone en pantalla las crisis y las contradicciones del mundo posmoderno. Hablar de una fusión que como resultado no

da ni totalmente un documental ni enteramente una ficción crea una creación multifuncional y multidimensional que se conecta y habla del desarrollo del cine en el contexto cubano.

En este desarrollo de los géneros presentado por Michael Chanan, la presencia del neorrealismo es muy fuerte en la representación de este tercer espacio entre documental y ficción creando el puente y la conexión con el cine cubano y con la producción cinematográfica de Jorge García Espinosa. La cercanía al neorrealismo es estilística, ética y estructural y refleja esas necesidades que García Espinosa a diez años del comienzo de la revolución y tras tantas producciones logra resumir como conceptos base de la cinematografía cubana en su ensayo “Por un cine imperfecto”. Si bien Burton dice que a lo largo de la década de los sesenta hay una tentativa de definir por escrito la naturaleza y el rol del cine en la sociedad revolucionaria, me parece fundamental mencionar al neorrealismo como la base inspiracional de estas reflexiones.

Aún cuando la revolución se opone y clausura el trabajo del grupo de *Lunes de Revolución* el neorrealismo representa la dialéctica a través de la cual *Lunes de Revolución* habla de cine, de arte y de nación, aún estando “afuera” de la revolución.⁵⁹

Un ejemplo de esta diferenciación de “neorrealismos” y a qué tipo de estéticas y

⁵⁹ *Lunes de Revolución* fue un suplemento literario semanal del periódico cubano *Revolución*, cuyo primer número salió el 23 de marzo de 1959 y el último, el 6 de noviembre de 1961. *Revolución* lo dirigía Carlos Franqui, y el suplemento literario *Lunes*, fundado en La Habana después de la caída de la dictadura de Fulgencio Batista, fue encargado a Guillermo Cabrera Infante. Entre los cubanos que participaron en el suplemento cabe destacar a Antón Arrufat, Edmundo Desnoes, Pablo Armando Fernández, Oscar Hurtado, Lisandro Oteroy Virgilio Piñera, y –tras un breve periodo de colaboración en el ICAIC– Néstor Almendros, entre otros. El pretexto para cerrar *Lunes* es una polémica que se crea en 1961 a partir de la producción del cortometraje *P.M.* por parte del hermano de Cabrera Infante, Sabá y Orlando Jiménez. El documental había pasado un poco antes por televisión y muestra los ambientes nocturnos de La Habana, en un tono bohemio que contrasta de manera vigorosa con el fervor patriótico que se estimulaba por la fecha. La prohibición originó una serie de reuniones de Fidel con los intelectuales del momento, que dará vida al discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”, en el cual se define la política cultural del país, a partir de la famosa frase: “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada”. Al ser la película financiada por *Lunes* en 1961 se censura el cortometraje y se cierra el suplemento literario. Se puede leer más en el trabajo de Willian Luis titulado *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*.

directores italianos se inspira el grupo de *Lunes* –con un rechazo bien claro a la estética zavattiniana- está en un artículo del 1961 que Emilio García Riera publica en *Lunes*. El escrito más que en contra del neorrealismo, va en contra a la estética neorrealista de Cesare Zavattini privilegiada por la revolución. Además, el ensayo apoya la New Wave y establece que el neorrealismo pertenece al pasado mientras la New Wave al futuro del cine, refiriéndose –cuando habla de neorrealismo- al de Zavattini, definiéndolo “una mala receta” del neorrealismo ortodoxo. En cambio, distingue a Luchino Visconti, Federico Fellini, Roberto Rossellini y Michelangelo Antonioni como “directores del cine italiano que comenzaron sus carreras en el neorrealismo, pero que luego dieron origen a un cine nuevo” (William Luis, 41-42). Estas afirmaciones dejan espacio a varias reflexiones. Primero, parece que el rechazo al neorrealismo de Cesare Zavattini se da más que por su teoría y técnica cinematográfica, por su afiliación y colaboración con la revolución que en este momento estaba dando un giro en contra de los escritores de *Lunes* y por lo tanto se estaba creando una distancia entre ellos y el gobierno. Luego, sería incorrecto decir que estas críticas son hacia el neorrealismo. A pesar de la distancia entre el grupo de *Lunes* y la revolución, el lenguaje que se usa para tener esta “pelea intelectual” no deja de ser a golpe de neorrealismo. Los jóvenes de *Lunes* rechazan el neorrealismo zavattiniano siguiendo en cambio el neorrealismo de Luchino Visconti, Federico Fellini, Roberto Rossellini y Michelangelo Antonioni.

Lo que resalta de este debate es la estensa información que estos cineastas e intelectuales cubanos poseen del debate italiano sobre el neorrealismo que estaba aconteciendo en estos años en Italia. Los directores italianos citados por Emilio García Riera en su artículo de 1961 habían tomado distancia de Zavattini y estaban desarrollando sus estilos cinematográficos. Sin embargo, lo que sostiene Emilio García

Riera ser “un cine nuevo” por parte de los directores italianos que cita, en Italia sigue dando lugar a muchos debates sobre la (im)posible muerte del neorrealismo en el cine italiano.⁶⁰ Por consiguiente, pienso que el rechazo más que hacia el neorrealismo es hacia Cesare Zavattini por ser parte del discurso “oficial”. Sin embargo, el neorrealismo aún en esta primera ruptura interna en Cuba se ubica como fuente de inspiración a la hora de hablar sobre cine.

Jorge García Espinosa tiene un rol céntrico en este debate tomando la posición de experto a la hora de hablar de neorrealismo en Cuba tras su regreso de Italia. El director cubano muestra de esta manera su estricta preparación y conexión al neorrealismo zavattiniano⁶¹ y contextualiza con su ensayo “El neorrealismo y la nueva ola francesa” la posición del ICAIC en relación a las corrientes más en auge en Cuba en este momento: el neorrealismo y el Cine Libre. Según García Espinosa el neorrealismo antes de 1959 se consideraba en Cuba como el futuro del cine, más que un estilo se le tenía en cuenta como una manera de mirar la realidad social, y consecuentemente como un arma en contra de la dictadura y del imperialismo (Luis, 42). Por otro lado, si la New Wave francesa se podía parecer al neorrealismo italiano en contenido, difería de él por el lenguaje cinematográfico que empleaba “enfaticando más el estilo que la actitud, lo cual Jorge García Espinosa lo asocia con la *petite bourgeoisie*” (Luis, 42). Según el cubano, el neorrealismo toma sus temas de los

⁶⁰ Los debates sobre el fin del neorrealismo son extensos en Italia en este momento. Un ejemplo es Federico Fellini con su obra maestra *La dolce vita* (1960). Esta película se distingue por empezar un estilo más experimental de neorrealismo. Para más información referirse a la nota 23, pag. 35 del cap. 1. Sobre estos debates sobre la muerte del neorrealismo en Italia también leer de Peter Bondanella, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*; de Mark Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*; o de Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*

⁶¹ Lo que llamo “neorrealismo zavattiniano” es lo que Zavattini entiende por neorrealismo que no necesariamente se identifica, sigue y cambia con el neorrealismo en Italia como se puede leer en detalle en mi primer capítulo. Sin embargo, sí es el neorrealismo que llega a Cuba y la estética con la cual se forman los jóvenes pioneros cubanos.

sectores populares de la sociedad marcando una diferencia con la New Wave la cual, en cambio, pone la atención en la voluntad expresiva del artista más que en el contenido. Por lo tanto, el neorrealismo siente que, a diferencia de la New Wave, profundiza la comprensión de las masas (Luis, 42).

El debate expresa la necesidad de establecer qué estilo seduce a los cineastas e intelectuales cubanos para marcar con qué identidad se quiere observar y contar el país. La voluntad de encontrar un lenguaje visual que se pudiera entender bien en la sociedad cubana lleva a los debates sobre cómo representar y hablar de la realidad para validar una estética más que otra. La finalidad común es de encontrar nuevas maneras expresivas. En el debate participan tanto miembros del ICAIC como Alfredo Guevara, que miembros de *Lunes* como Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante.⁶²

La cuestión no es exclusivamente política, sino también estética. Elegir unos exponentes del neorrealismo en vez de otros constituye la manera de poner una distancia, marcar una diferencia y provocar una ruptura que monte un manifiesto ideológico de un grupo o del otro. Sin embargo, la preocupación y la urgencia son comunes: encontrar la manera de contar la realidad y cómo capturarla con la cámara. Cada grupo mantuvo su posición para construir la estética cinematográfica más adecuada y afín con la manera en la que se querían contar los aspectos culturales de la sociedad cubana. Y esto a pesar de que los directores italianos tomados en consideración por un grupo o por el otro pertenecieran a la misma corriente estética; a pesar de que el Cine Libre fuera considerado como una forma de neorrealismo; o que

⁶² William Luis da una descripción muy detallada del debate en cuestión y de las intervenciones de Alfredo Guevara, Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante sobre el tema. En esta sección prefiero enfocarme sobre las reacciones de Julio García Espinosa en aras de ofrecer una visión completa de su relación con el neorrealismo italiano.

la New Wave, Free Cinema y neorrealismo en esta década dialogaran entre ellos en Europa.⁶³

Al querer encontrar nuevas vías expresivas para lograr cierta modernidad, la novedad requiere la ruptura a través de la técnica. A éste propósito Julio García Espinosa argumenta:

We are not opposed to using the most modern technologies, as long as we have the money to acquire them, but we have to be able to distinguish those that are most useful to and consistent with our own course of development. What I proposed in “For an Imperfect Cinema” was not poorly made films that reveled in their own lack of polish, but a kind of filmmaking whose modernity, relevance, and worth were a function of those elements that constitute the essence of artistic expression. (Burton, *Cinema*, 247)

En esta entrevista con Julianne Burton en 1986, García Espinosa aclara las que fueron en los sesenta las necesidades del cine nacional a raíz del triunfo de la revolución: encontrar una manera apropiada y conveniente de hacer cine para las exigencias del país en términos tanto económicos como sociales. Según el director cubano, los cineastas revolucionarios tenían en aquel momento y de allí en adelante: “the responsibility of generating artistic products that have an impact on the population” (Burton, *Cinema*, 246). Lo que el director cubano expresa no difiere de lo que quería cualquier intelectual y cineasta en 1959. Lo que sí difiere es el uso de las soluciones que se quieren aplicar. Para los que se identifican con el proyecto revolucionario la respuesta es Cesare Zavattini y su idea de cine neorrealista. Para los que bien temprano descubren no entrar en los cánones revolucionarios, la respuesta artística se encuentra en esos directores italianos y neorrealistas que se abren a la experimentación cinematográfica. Sin embargo, estos no cumplen –según García Espinosa- con la responsabilidad artística de tener un impacto sobre la sociedad.

⁶³ William Luis habla brevemente de las relaciones entre Free Cinema, New Wave y neorrealismo en su trabajo. En cambio, Michael Chanan describe más en detalle estas relaciones cinematográficas en Europa.

La urgencia de una reconstrucción cultural que rompa con el pasado necesitaba también –según las palabras del director- “to sweep away once and for all minority artistic ideas and practicies” (*Hojas de cine*, 72 en Martin, T.Michael Vol 2, p. 145). Por ende, para Julio García Espinosa (y para el gobierno cubano) desde el comienzo de la revolución lo que no sea neorrealismo zavattiniano hay que excluirlo del panorama cultural nacional. El objetivo es unificar y sacar adelante el proyecto de modernización. El anhelo es crear una producción cinematográfica nacional conocida a nivel internacional a través de una estética revolucionaria.

Julio García Espinosa llega a sus ideas sobre el cine tras años de acercamiento, contacto y estudio del neorrealismo italiano. Como señalé anteriormente, su primer contacto con el neorrealismo se da en Italia durante su curso de estudios como director en la escuela de cine Centro Sperimentale en Roma entre 1951 y 1953. Así García Espinosa describe aquellos tiempos recién llegado a Roma con “Titón”, apodo con el que llamaba a Tomás Gutiérrez Alea, en un artículo publicado en el número 155 de *Cine cubano*:

Titón y yo habíamos llegado a Italia en 1951, es decir cuando aún estaba fresco *Milagro en Milán* y se preparaba el rodaje de *Umberto D*. Era un país en trance como diría Glauber. Las ideas iban, venían, circulaban, sin permitirse pausa alguna. Nosotros habíamos llegado en un momento maravilloso. Teníamos la suerte de informarnos en la Escuela y de aprender en la calle. Asistíamos a cuantos enfrentamientos encontrábamos lo mismo en la vida que en el arte. Frecuentábamos las grandes concentraciones de Togliatti en Plaza del Pueblo. Recuerdo que en una ocasión nos encontramos nada menos que con Lamberto Maggiorani, el actor de *Ladrones de bicicletas*. Enseguida conversamos con él y lo invitamos a un café. Nos contó su vida. Estaba muy triste, muy deprimido. Él se había ilusionado con hacer carrera en el cine pero no lo llamaban para trabajar en ninguna película. Se dedicaba a arreglar zapatos. Pero lo que más le disgustaba era que, cada vez que había una carrera de bicicletas, lo llamaban para publicitar la marca de una bicicleta. Hoy nos reímos de esta anécdota. Pero en aquel entonces nos dolió tanto como a él. (60-61)

Lo que quiere subrayar el cubano en esta cita es tanto el entusiasmo de él y de Gutiérrez Alea como jóvenes apasionados de cine que tienen la oportunidad de

estudiar en Roma, como el entusiasmo que se respira en Italia en este momento cuando el neorrealismo está en auge como los movimientos políticos de la izquierda. Tanto en la escuela como en la calle los dos jóvenes cubanos sienten que pueden aprender y experimentar a la vez el neorrealismo. La calle, más de la escuela, es el *set* preferido por el neorrealismo, y en ese *set* callejero ellos pueden vivir y mirar todo lo que las cámaras neorrealistas anhelan captar con su lente. Así se encuentran con el “actor” de una de las películas más famosas del neorrealismo: Lamberto Maggiorani. A la vez, la anécdota de Maggiorani nos hace entender que el neorrealismo no sólo hablaba de la desesperación real de la gente, sino que provocaba esa frustración. También, la fascinación por el neorrealismo llevaba a los dos jóvenes cubanos a asistir y a vivir una realidad social e histórica que hacía del “actor” un ser “real”: el “efecto realidad” es tan fuerte que Maggiorani se transforma en un ser perteneciente a la realidad sólo cuando y si relacionado a las bicicletas.

El hecho de que dos jóvenes estudiantes de cine pudieran “tocar” con sus manos y escuchar en vivo a un protagonista neorrealista que sigue en esa desesperación neorrealista, y que pudieran escuchar y ser parte de la masa en la plaza entusiasmada por los discursos de Palmiro Togliatti, hace de ellos parte de ese conjunto de voces neorrealistas en el corazón de todo aquello: la capital italiana.⁶⁴ El entusiasmo ni les hace darse cuenta que en aquel momento “Zavattini estaba haciendo sus propias rupturas” (61) con las direcciones que el neorrealismo está tomando en estos años en Italia.

Sin embargo, los contactos de los cubanos con Italia son importantes para estos directores al volver a la isla en 1953 dentro del contexto de su país para crecer

⁶⁴ Palmiro Togliatti (Génova, 26 de marzo de 1893 - Yalta, 21 de agosto de 1964) fue un político italiano, Secretario General del Partido Comunista Italiano desde 1927 hasta su muerte en 1964.

cinematográficamente. Al mismo tiempo, este contacto es importante para los críticos de cine y cineastas italianos que durante y después de la estancia en Roma de Julio García Espinosa y de Tomás Guriérrez Alea saben más de cine cubano y de las relaciones del neorrealismo con ello. Estos directores cubanos encarnan la existencia de esos sueños revolucionarios en Italia y lo explican gracias a la prensa. Los deseos de revolución y el proyecto cinematográfico cubano se conocen en Italia a través de estos jóvenes directores en Roma, de las entrevistas, de los ensayos que escriben, de los contactos que han tenido en Italia con los cineastas italianos, y gracias a las publicaciones de los italianos sobre el tema cubano desde los sesenta en adelante. Tal diálogo e interés bilateral intensifica el significado del neorrealismo en Cuba por la importancia que a vez la política y la sociedad cubana ocupaban en Italia.

Cesare Zavattini no es el único que publica en Cuba, sino que varios son los escritos de Julio García Espinosa o de José Massip o de Zavattini sobre Cuba publicados en Italia en diferentes revistas de cine como *Bianco e nero*, *Cinema nuovo* o *Cinema 60*. Dichos artículos se publican tanto en los años sesenta, como en épocas más recientes. Algunos de estos artículos publicados en Italia son traducciones ya publicadas en Cuba en la revista *Cine cubano*, mientras que otros son escritos para las revistas italianas. También, se encuentran publicaciones de críticos italianos sobre la situación cinematográfica cubana. Un ejemplo es la publicación de los diarios de Cesare Zavattini sobre Cuba publicado en la revista italiana *Cinema Nuovo* en 1955. Estos diarios de Zavattini se publican en secciones en diferentes números de la revista. En este número de *Cinema Nuovo*, Zavattini publica por entero y en castellano una carta que es parte de su correspondencia con Alfredo Guevara en el 1955 donde el cubano le explica el proyecto de *El Mégano*.

Más adelante, en 1959, Zavattini habla de sus viajes a la Habana en *Cinema Nuovo* en una sección titulada “Attività e dibattiti” que se ocupa principalmente de temas de actualidad y debates, de allí el nombre de la rubrica. El artículo publicado habla de los contactos post revolucionarios de Zavattini con Cuba y de uno de los primeros proyectos cinematográficos que sin embargo nunca será realizado (según los escritos de Zavattini que he encontrado en el Archivo Zavattini en Italia durante mi investigación: por falta de dinero, falta de tiempo de Zavattini en Cuba, y por falta de jóvenes cinematográficamente preparados): *Rivoluzione a Cuba* [Revolución en Cuba]. En este artículo, Zavattini presenta la revolución cubana a los italianos. La revolución cubana se describe como un proyecto modernizante que a través del cine quiere sacar adelante y desarrollar la revolución. Zavattini se propone como el que se convoca en Cuba para “collaborare alla creazione del nuovo cinema cubano”.⁶⁵

También, especifica como Cuba esté llamando en causa a Italia para lograr los resultados anhelados; y cómo el neorrealismo es la base desde la cual empezar.⁶⁶

⁶⁵ “Colaborar a la creación del nuevo cine cubano”.

⁶⁶ Estas son discusiones que siguen a lo largo de la década y hasta los años noventa, lo cual demuestra una presencia constante del neorrealismo en relación a Cuba. Años más tarde, en 1968 en dos números de la revista *Cinema 60* se publica respectivamente un artículo de Alberto Filippi sobre el festival de cine de Pesaro (evento creado en los primeros años de la década de los sesenta, e institución muy importante a nivel europeo) y la revolución en las películas cubanas; y un ensayo en traducción de José Massip sobre la figura del Che en el cine. En 1971, y en la misma sección de debates y actualidades de *Cinema Nuovo* se publican unas partes de la introducción de Augusto M. Torres y Manuel Pérez Estremera –originariamente escrita para un libro que saldrá con la Editorial Suramericana, como el artículo nos informa- sobre el cine cubano post revolucionario. Este artículo anhela –según como se especifica en el primer párrafo- limitar ciertos fáciles entusiasmos que han desviado la complejidad del camino del cine cubano para aclarar su complejidad y reiterar la importancia del neorrealismo italiano en este proyecto. Finalmente, en épocas más recientes se sigue discutiendo del cine cubano y de sus relaciones con el neorrealismo italiano desde sus comienzos, como también se siguen publicando ensayos de los directores cubanos que estudiaron en el CSC. En 1999 se publica un dossier completo de los viajes de Cesare Zavattini en Cuba; y en el año 2000 se publica un ensayo de Julio García Espinosa sobre el cine cubano en relación a varias corrientes cinematográficas europeas. Sin embargo, hay también que destacar que leyendo los artículos publicados en la prensa italiana sobre todo durante los sesenta y setenta, la percepción italiana de la revolución cubana parece cristalizada en lo que fue en su comienzo. Por lo tanto, si la importancia del neorrealismo italiano en la producción de la isla sigue siendo un tema importante para la prensa italiana que subraya una persistencia y sobrevivencia de la estética italiana en Cuba; por otro, no ofrece una visión sobre la revolución actualizada u objetiva. Atribuyo la limitada visión de la revolución cubana en Italia a las publicaciones y los contactos seguidos con los mismos que fundaron el ICAIC, como José Massip y Alfredo Guevara entre otros. Estos, por tener un rol tan comprometido con la revolución, a mi ver no ofrecen una visión completa sobre los problemas que surgen inmediatamente después del triunfo de la revolución. Sin embargo, a pesar de esta

Estas publicaciones desde los años sesenta y a lo largo de las décadas hasta llegar a una época más contemporánea no sólo evidencian el contacto, el diálogo y el interés constante (a pesar de ser fragmentado) de la prensa italiana hacia el fenómeno cinematográfico revolucionario de Cuba; sino que por otro lado, muestra el rol de los directores cubanos que estudiaron en Roma en el espacio italiano. Y mientras marcan su presencia en Italia como expertos de los eventos políticos y cinematográficos de su país natal; crean un espacio de autoridad también en Cuba, por el aire internacional que adquieren gracias a esas publicaciones en Italia sobre neorrealismo, que se considerará desde el comienzo de la revolución *ad hoc* para sacar adelante el cine revolucionario nacional.

A pesar de las relaciones entre los italianos y los cubanos, y el rol de los cubanos en la prensa italiana, el neorrealismo que llega a Cuba es un fragmento de ese corpus ya fragmentado que era el neorrealismo en Italia desde su comienzo. El resultado, en Cuba, será una relación exclusiva y que se da de manera única con un aspecto de ello: el neorrealismo según Cesare Zavattini. La restricción a la percepción zavattiniana de la estética italiana complica un diálogo que no representa únicamente las “relaciones del cine cubano con el neorrealismo italiano”; sino que la relación entre el cine cubano y neorrealismo italiano llega a ser un fragmento de ese diálogo que resulta tanto fundamental como problemático. Fundamental, por la importancia de los fundamentos que Cesare Zavattini y sus teorías representan para la corriente italiana desde su nacimiento a pesar de las evoluciones que en un cierto momento parecen dejar atrás al “maestro”. Y problemático, porque es en este territorio invisible de

perspectiva italiana sobre la situación cubana actual tras el triunfo de la revolución, estas publicaciones no quitan el valor de las declaraciones de los cineastas cubanos acerca de la importancia y percepción de la estética italiana en su producción desde 1959 (e inclusive antes de ese año aún bajo la dictadura de Batista) y a lo largo de las décadas de los sesenta y de los setenta hasta llegar a los noventa y el 2000.

margenes entre las evoluciones de neorrealismos que es necesario excavar para entender cómo se da el desarrollo estilístico del cine cubano. Sobre todo en los trabajos tempranos de los directores que se convertirán en los cineastas cubanos más representativos para el país: Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. En particular, la investigación sobre los trabajos de estos directores cubanos específicos en su relación y consideración del neorealismo es problemática partiendo de los diálogos, alejamientos y cercanías de estos directores con este aspecto del neorealismo que se da de manera exclusiva en Cuba.

2.1.2 La primera vez del neorealismo en Cuba: 1953

Julio García Espinosa llega a Italia con una idea de neorealismo y de cine italiano, y vuelve a Cuba de Italia con una preparación cinematográfica puramente neorrealista. Por lo tanto, cuando Zavattini llega a Cuba por primera vez, los directores cubanos, y especialmente aquellos que habían estudiado en Italia (en aquel momento sólo García Espinosa y Gutiérrez Alea),⁶⁷ acogen a quién consideran uno de los más brillantes guionistas de películas de éxito y de estilo neorrealista sin considerar a fondo la situación de crisis que el neorealismo está viviendo en esas calles romanas compartidas por los cubanos.⁶⁸ El entusiasmo de García Espinosa y de Gutiérrez Alea al conocer en persona a directores del tamaño de Vittorio De Sica o Cesare Zavattini, asistir a los rodajes, o rodar sus propias películas para el Centro Sperimentale di Cinematografia cuando tienen que rodar sus cortometrajes para diplomarse en la

⁶⁷ El próximo cubano-español que estudia en el CSC es Néstor Almendros desde 1956 a 1957. Almendros se matricula en un curso de óptica, coincidiendo en la escuela con Manuel Puig que se matricula en un curso de dirección, abandonando la escuela en el mayo de 1957 por problemas económicos. Estos datos son del archivo del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma.

⁶⁸ En este momento las películas más conocidas que han llegado a Cuba de la Italia neorrealista son *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, y *Umberto D.*

escuela, se transmite a los cubanos con la carga que el neorrealismo les había dejado tras la experiencia italiana.⁶⁹

La prensa cubana, por otro lado, desde antes del comienzo de la revolución está muy atenta a los acontecimientos cinematográficos italianos, a los viajes de Cesare Zavattini y a las estrellas del cine italiano que muy tempranamente se determinarán en esta época. Un ejemplo son las publicaciones que se dan en la revista cubana *Carteles* en la década de los cincuenta. Varios son los artículos sobre Zavattini en Cuba, la vida privada de las estrellas italianas de cine del momento como Sofia Loren o de Gina Lollobrigida, como muy a menudo entran películas neorrealistas en las rubricas de los estrenos más famosos a nivel internacional.⁷⁰

El 17 de junio de 1954 García Espinosa y Gutiérrez Alea organizan una conferencia en la sociedad cultural Nuestro Tiempo para hablar del cine cubano. Gutiérrez Alea presenta una ponencia sobre “Las realidades del cine en Cuba” de la que hablaré más a fondo en el tercer capítulo, mientras que Julio García Espinosa titula su ponencia “El neorrealismo y el cine cubano”.⁷¹ En esta ponencia García Espinosa explica la importancia del cine italiano y en particular subraya el valor de la estética neorrealista, pero sobretodo su enfoque es la importancia y el posible aporte del neorrealismo italiano al desarrollo del cine cubano.

En esta ponencia el joven director cubano muestra un conocimiento detallado de los nombres de los actores italianos y sabe qué tipo de actores son, si son famosos. Ofrece un análisis detallado del rol del cine italiano dentro y fuera de Italia mostrando así su

⁶⁹ El mismo Néstor Almendros en su libro *A Man With A Camera* cuenta como se convence a ir a estudiar al CSC tras escuchar los cuentos de García Espinosa y de Gutiérrez Alea de la escuela de cine italiana.

⁷⁰ Sofia Loren y Gina Lollobrigida también eran muy famosas en Estados Unidos en estos tiempos.

⁷¹ El documento de esta ponencia se encuentra en los archivos “Cesare Zavattini” en la Biblioteca *Panizzi* de Reggio Emilia, Italia.

preparación internacional al público cubano y sobre todo ejerciendo una autoridad en el sector frente a los pioneros cineastas cubanos. De esta manera, García Espinosa gana y crea una posición privilegiada dentro del panorama cinematográfico cubano que en este momento estaba en búsqueda de expertos de cine y de cineastas. Con esta ponencia, el director crea un espacio individual dentro del cual poder ser reconocido como artista por la institución y para constituir un elemento esencial para el proyecto revolucionario. A través de su conocimiento de cine internacional, su formación internacional, y su conocimiento de la estética neorrealista subraya lo que es tan afín a lo que el cine cubano y la revolución necesitaban en los comienzos, pintándose así como elemento indispensable a la realización de ello en el cine.

Al elegir el neorrealismo y presentarlo como la estética más apropiada a la producción revolucionaria, Julio García Espinosa se presenta como especialista que puede contribuir a la construcción del sueño revolucionario de una manera única. Si el neorrealismo valida el cine cubano, también valida la posición del cubano y le otorga la identidad de director de cine a la cual el joven aspirante cineasta anhelaba.

La ponencia “Las realidades del cine en Cuba” comienza con un análisis del neorrealismo italiano, su repercusión en el cine mundial y de cómo se puede relacionar con el cine cubano “y de su posible aporte al desarrollo de éste” (1, 22).⁷²

El documento, nunca publicado y del cual he encontrado copia en el archivo Zavattini en Italia, sigue paso a paso explicando cada aspecto reconocido al neorrealismo (como el uso de actores no profesionales, las temáticas tratadas por el cine neorrealista, las tomas...) presentándolos como creencias ‘falsas’ y ofreciendo –en las

⁷² En el documento hay una doble numeración de las páginas: una escrita a máquina probablemente de cuando se escribió el documento, y otra escrita a mano probablemente a la hora de archivar el documento en el archivo Zavattini. Pongo la numeración de esta manera: primero en cursiva la numeración a máquina, mientras que el segundo número se refiere a la numeración escrita a mano y añadida probablemente en un segundo momento.

secciones que llama “Resumiendo”- su reinterpretación de los elementos reconocidos como típicos en el neorrealismo italiano.

Estas reinterpretaciones crean un espacio de autoría por parte del director cubano que muestra con ellas su cercanía a la corriente italiana y su familiaridad con el tema desde cerca (como recién llegado de Italia). García Espinosa en este documento explica cómo la película neorrealista debe ser, sin alejarse de aquellos criterios aprendidos por Zavattini. Analiza además varias películas en este momento ya conocidas en Cuba como *Ladri di biciclette* o *Roma città aperta* como referencias y ejemplos prácticos a la idea de cine que pretende explicar en este documento.

Hacia mitad de la charla, ubica al neorrealismo en un panorama internacional que no le pertenece exclusivamente a los italianos si no que: “el neorrealismo no ha hecho más que continuar la línea ya comenzada por los Eisenstein, los Chaplin, los Clair, y, en un momento en que nuestro mundo cinematográfico parecía haberlo olvidado por completo” (13, 40) otorgándole al neorrealismo identidad y flexibilidad a la causa mundial al mismo tiempo. En la página quince – de un total de diecinueve páginas- finalmente pone la pregunta central: “Y veamos ahora que relación pudiera tener todo esto con el posible desarrollo de una industria cinematográfica netamente cubana”. La relación que se quiere encontrar sirve para que la isla empiece a producir un cine: “si no igual, al menos parecido al neorrealismo italiano. Y decimos si no igual, al menos parecido, porque no queremos crearnos ilusiones [...]” (15, 42).

La ecuación para el director italiano es muy clara: subraya la importancia del neorrealismo italiano en el panorama estético de la cinematografía mundial para justificar su adopción eventual en Cuba. Luego, al convalidar que el mundo se está moviendo en esa dirección, le da un valor absoluto al neorrealismo y por ende implica como necesaria una mirada hacia esta estética. Sigue la ponencia mencionando que

algunos países por tener una situación afín a la de Italia cuando empieza el neorrealismo toman inspiración de él para mejor desarrollar su cine. Y menciona a Japón como ejemplo. A propósito de Cuba –y a pesar de reconocer que Cuba no tiene parecido histórico a Italia- dice que la isla debería aprovechar de la reciente y ‘fresca’ experiencia italiana (16, 43). Sin embargo, no tarda en precisar la razón económica, la necesidades de subvenciones y de cómo, en este sentido, ni el resto de Latinoamérica, ni los Estados Unidos, puedan representar una buena fuente de inspiración y de colaboración económica.

El neorrealismo representa la manera de desarrollar la industria cinematográfica con empeño económico a parte de artístico, sin quitar la lección de realidad que el neorrealismo ofrece –según García Espinosa- que enseña a no imitar a la mujer, la sociedad o la situación italiana, sino a mirar la realidad de cada cual. El neorrealismo enseña cómo hablar de la realidad para desarrollar el cine cubano a través de los cine clubs, de los artistas, directores y escritores (18, 45). García Espinosa cierra el encuentro diciendo que la introducción que ha ofrecido del neorrealismo sólo quiere ser un momento para pensar en el beneficio de interés común para encontrar las formas de cómo seguir adelante.

El neorrealismo italiano se interpreta de la misma manera en otras partes del mundo y en Estados Unidos también. El neorrealismo es un cine que utiliza un lenguaje tercer mundista para una producción primer mundista que anhela hablarle a las masas con pocos recursos económicos. Las estrellas de cine de estos años en Italia son famosas en Estados Unidos también (como Sofia Loren y Gina Lollobrigida). La diferencia entre Cuba y Estados Unidos en la percepción del neorrealismo no está en como se entiende la estética, sino del uso que de ella se hace en la producción nacional.

La ponencia sobre el neorrealismo a la que participa Julio García Espinosa se organiza en Cuba en 1954 entre dos eventos muy importantes para el desarrollo de la relación cubana con la estética italiana: la primera visita de Cesare Zavattini en la Habana en 1953 y la realización del medimetro *El Mégano* en 1955 dirigido por Julio García Espinosa. Digamos que el estudio en el Centro Sperimentale por parte de los directores cubanos en Roma de 1951 a 1953, y la visita de Zavattini en la Habana que comienzan en 1953 crean un puente que a través de esta ponencia en 1954 ofrece la presentación oficial del neorrealismo como estética y teoría desde la cual empezar a pensar en el cine cubano. Consecuentemente, y casi como resultado de ese contacto y preámbulo de las colaboraciones futuras, en 1955 es cuando se produce *El Mégano*. A través de esta exploración de la presencia de Julio García Espinosa en Italia y del rol de la prensa italiana y cubana acerca del neorrealismo, podemos entender de qué manera el neorrealismo llega a representar a lo largo del tiempo para García Espinosa la estética adecuada a su cine. En los años, y como exploraré en la tercera parte de este capítulo, el director cubano llegará a sus rupturas con la estética italiana con el objetivo de encontrar la vía para lograr la renovación cinematográfica deseada. Mientras tanto, podemos definir *El Mégano* como la primera materialización cinematográfica del neorrealismo italiano en Cuba.

2.2 Madrugadas neorrealistas: *El Mégano*

El Mégano se realiza en 1955 en la Habana con la colaboración de todos los miembros de la asociación Nuestro Tiempo. Bajo la dirección de Julio García Espinosa y con la colaboración del compañero de clases romanos Tomás Gutiérrez Alea y de José Massip, edición de Alfredo Guevara y fotografía de Jorge Haydu, *El*

Mégano es un mediodocumental de la duración de 24 minutos y 46 segundos sobre las difíciles condiciones de vida de los carboneros de la zona de la Ciénaga de Zapata. Cesare Zavattini verá la película durante su segunda visita a la capital en 1956, sin embargo el mediodocumental tras una sola proyección pública fue censurado y prohibido por el régimen de Batista, por presentar negativamente las condiciones de vida de una parte de la población; y a García Espinosa lo arrestan y lo interrogan por ser el director del film. El régimen libera a Julio García Espinosa sólo bajo la condición de que se le entregará todo el material y las copias de la película. Finalmente, García Espinosa fue interrogado por el jefe de la policía secreta. Michael Chanan reporta un fragmento de la conversación: “Did you make this film?” the man asked, ‘Do you know this film is a piece of shit?’ ‘Do you know,’ replied García Espinosa, ‘that it’s an example of neorealism?’ (*The Cuban Image*, 82). García Espinosa describe este momento como su primera intervención teórica sobre neorealismo.

A pesar de la censura, *El Mégano* no perdió su importancia simbólica en su momento y sobre todo tras la revolución. El éxito de este corto se halla en representar el primer intento de realizar un mediodocumental filmado en un pequeño pueblo de pescadores al sur de la Habana, con un equipo formado por pioneros de cine (y que más tarde serían los fundadores del cine cubano tras 1959), que intentaba mostrar la vida miserable de los habitantes de dicha comunidad, y que tuvo como actores a los propios vecinos de la comunidad.

Con música de Juan Blanco, *El Mégano* toma un año para realizarse. El intento de organizar la exhibición pública del material abortado por el secuestro de los carretes con los originales de la película por parte de la policía y, poco más tarde, por el fichaje de su realizador en las oficinas del entonces Buró de Represión de Actividades Comunistas, llevó en aquel momento al fin de la tentativa de hacer un cine nacional

que reflejase realidades del país y que no deseaba quedar confinado en los moldes del entretenimiento. Sin embargo, este trabajo encarna el comienzo de los contactos con la estética neorrealista y el primer legado que el neorrealismo le había dado al joven García Espinosa para documentar los problemas sociales y acercarse a las clases marginales.

La posición nacional que por entonces ocupaba el cine italiano se justificaba por el aporte radical que el movimiento neorrealista le había dado al lenguaje cinematográfico, la puesta en escena, el trabajo con actores, el ambiente donde tenían lugar las historias, entre otros aspectos de la película. Y este filme, considerado como precursor del cine revolucionario en Cuba, también lo podemos considerar como el primer trabajo de huella neorrealista. García Espinosa explica:

[...] it is necessary [...] ‘above all to show the process which generates the problems... to submit it to judgement without pronouncing the verdict’, so as to enable the audience to evaluate it for themselves instead of passively submitting to the commentator’s analysis, permeated as it is with a priori assumptions which block the viewer’s intelligence. (*The Cuban Image*, 252)

Levantar las conciencias de los ciudadanos es un proyecto que García Espinosa aprende en Italia durante sus años como estudiante tanto en la escuela como en la calle. La aplicación de lo aprendido en Roma a la cinematografía cubana resalta la necesidad –según García Espinosa- no tanto de una nueva cultura, sino de una nueva poética basada en el entendimiento de la revolución como la expresión cultural más alta por ser el objetivo revolucionario el de rescatar la actividad artística y darle un valor cultural universal. (*The Cuban Image*, 252) Aún no estando todavía en 1955 en plena conciencia revolucionaria, la estética neorrealista de *El Mégano*, su temática social y el efecto que quiere provocar en su público reflejan lo empezado en Italia y prefiguran los conceptos de la cinematografía futura en Cuba.

La Ciénaga de Zapata era una zona marginal que el gobierno de Batista a través de la prensa había intentado humanizar y pintar como una zona de hombres *nobles* y *trabajadores* como “cualquier” cubano. En un artículo publicado el 23 de noviembre de 1952 en la revista *Carteles* se habla de los carboneros y de la Ciénaga de Zapata en términos geográfico-científicos y se quiere rescatar la imagen de esta parte marginal de la población, afirmando:

[...] en defensa del cienaguero [...] que la promiscuidad sexual que suelen citar algunos como existente en ese apartado rincón de Cuba, no es cierta, pues no debe confundirse la humildad, la pobreza y la miseria, como un sintoma de la degeneración de la familia, que tiene sus características idénticas a las otras partes de Cuba, siendo los visitantes atendidos y acogidos con una hospitalidad ejemplar, que no es propia del cienaguero, sino de todos nuestros campesinos. (*Carteles*, n. 47, 1952: 74-75)

Mientras este artículo quiere “normalizar” estos campesinos, la película que los jóvenes cineastas cuentan casi tres años después habla de desigualdad, de humillación, de abuso y de poder, y por ende de la separación entre las clases sociales. Es por esta razón que el gobierno de Batista censura el medimetro que tanto pone en evidencia las condiciones de vida de una parte de la población que para nada son “idénticas a las otras partes de Cuba”.⁷³

Además, es interesante cómo la obra *El Mégano* parece contestar con sus imágenes punto por punto a las *cualidades* puestas en evidencia en este artículo. El artículo habla de la presumida promiscuidad de los habitantes de la zona. Hablar de la promiscuidad y desmentirla equivale a quitarle a estos ciudadanos cierta animalidad que se asocia a los hombres considerados *primitivos*, incultos o pobres, que responden a exigencias e instintos más animales que humanos. Pues, es interesante ver como en la película desde su comienzo las condiciones de vida y de trabajo de los carboneros resultan ser más cercanas a una condición animal que humana. Luego, el artículo

⁷³ Este número de *Carteles* se encuentra en la biblioteca del Museo de Bellas Artes en la Habana, Cuba.

habla de la hospitalidad de estos campesinos que es igual a la que caracteriza al campesino cubano tal como construido en el imaginario colectivo nacional por el gobierno. Es interesante ver como en el trabajo de García Espinosa la relación entre turista y cienaguero se explica en una evidente situación de desventaja y desigualdad para los cienagueros donde la hostilidad más que la hospitalidad es el sentimiento más palpable en las miradas de los campesinos.

El Mégano muestra en pantalla la violencia, la humillación y la desigualdad de una manera narrativa pero usando los habitantes reales de esta zona, lo cual hace de este trabajo una interesante novelización de aspecto documental. Por un lado, las tomas de las caras; los silencios llenados con una música dramática; las secuencias narrativa de las escenas que nos cuentan sí la rutina, pero también construyen una narrativa a través de ciertos eventos específicos como el encuentro con el dueño, el momento de recibir el salario, la tentativa sin éxito de protestar, o la coordinación cronológica de los eventos, hacen de este medimetraje una ficción. Por otro lado, la ausencia casi total de diálogos y las tomas repetitivas de los gestos cotidianos que el trabajo implica da una sensación de rutina que está aconteciendo en ese momento exacto, otorgándole a *El Mégano* un sabor documental. Los momentos de trabajo de estos carboneros le dan al espectador la posibilidad de asistir a lo que está aconteciendo bajo sus ojos en aquel preciso instante haciendo de este trabajo una obra neorrealista de sabor documental.

2.2.1 *El Mégano en papel: las cartas*

La importancia de la correspondencia entre los cubanos y el maestro neorrealista se encuentra en el hecho que a través de ello se puede trazar el recorrido dialogico que da vida al proyecto de *El Mégano*, entendiendo así los primeros contactos con el

maestro en Cuba, como también las evoluciones de tal relación. La correspondencia entre Julio García Espinosa y Cesare Zavattini para llevar a cabo el primer proyecto a sabor revolucionario acontece entre la primera visita de Zavattini en la Habana en 1954 y 1955. Nunca publicada, esta correspondencia ha sido posible rescatarla y reconstruirla en el Archivo Cesare Zavattini en Reggio Emilia (Italia) durante mi investigación en 2011.

Julio García Espinosa el catorce de agosto de 1955 termina una carta para Cesare Zavattini escribiéndole: “Venga pronto, por favor, venga pronto. Estamos seguros que ha de captar y sentir usted nuestra mejor realidad en pocos días”.⁷⁴ En realidad el mediometraje *El Mégano* está prácticamente terminado cuando esta carta se escribe, sólo necesita de “los últimos toques de laboratorio”, y la ansiedad se reserva para otro proyecto, el de *Cuba baila*, que no verá luz sino hasta después del triunfo de la revolución. Sin embargo, en esta carta el director expresa bien clara la necesidad del guionista italiano en su vida cinematográfica. La necesidad es neorrealista y *El Mégano* nace bajo esa inspiración y preparación cinematográfica que Julio García Espinosa acababa de recibir en Roma. La huella neorrealista se da naturalmente por el uso de actores no profesionales, pero también por filmar en los lugares reales donde acontece lo que se está filmando, por la presencia y el efecto dramatizante de los niños, el uso de la luz natural, y por el sonido que no está en sincro.

La conexión neorrealista también es trazada por la correspondencia entre los cubanos y Zavattini al mantener el maestro italiano al tanto de los desarrollos logrados para la realización de *El Mègano*. El 20 de abril de 1955 Tomás Gutiérrez Alea pone al día el guionista italiano sobre el documental con una carta escrita en italiano. La obra

⁷⁴Todas las cartas entre los cubanos y Cesare Zavattini citadas en este capítulo se encuentran en el Archivo Cesare Zavattini, Biblioteca *Panizzi*, Reggio Emilia (Italia). Además, las citas de las cartas escritas en italiano se mantendrán en idioma original y serán traducidas en nota. Todas las traducciones del italiano al español son mías.

todavía parece no tener título, Gutiérrez Alea se refiere a él como “un breve documentario in 16mm. sui fabbricatori di carbone vegetale”. Le envía unas fotos de los lugares donde la película tomará lugar, casi para hacerlo parte de la elección de los lugares y de esa realidad y le dice que para ellos y para la realización de *El Mégano* y del futuro cinema realista cubano él ha sido una guía. Es evidente en esta carta como Zavattini se considera no sólo como testigo e inspirados de este trabajo, sino como parte activa del proceso de creación sin del cual se haría más difícil la realización. No tarda en llegar una segunda carta. Esta vez es Alfredo Guevara que le escribe a Zavattini el 4 de mayo de 1955. Le envía más fotos para que el maestro pueda “ver” con más exactitud los lugares elegidos para filmar. La exactitud visual también depende del hecho que con la carta Guevara le manda el argumento de *El Mégano*, que ya tiene título y una investigación hecha para empezar a rodar. Sin embargo, Guevara no tarda en expresar la importancia del neorrealismo en este proyecto y para su cinematografía, y sus ganas y necesidad de recibir una opinión del maestro y de discutir la obra con él personalmente estando él en Cuba.

Zavattini contesta rápidamente a esta última carta el 12 mayo de 1955. No ve la hora de ver la obra sobre los carboneros y más que nada describe su estado de ánimo y sus impresiones sobre la juventud cubana que ha visto durante su primera visita. Zavattini se define “incantato” por el espíritu unido, firme y moderno y está honrado de ser parte y contribuir a sacar adelante un cine de un pueblo tan motivado a hacer de ello “il vostro strumento nazionale più potente”.⁷⁵

Finalmente tenemos otra carta de Guevara para Zavattini en este año. La carta es del 6 de diciembre de 1955: *El Mégano* está terminado. Guevara informa Zavattini sobre las primeras reacciones críticas al mediometraje y su importancia a nivel social.

⁷⁵ “el vuestro instrumento nacional más poderoso”. La traducción es mía.

Zavattini verá *El Mégano* sólo poco más tarde en enero 1956 durante su segunda visita a la isla para su estreno antes de que fuera secuestrada.

2.2.2 *El Mégano*: La película

La película se abre con la imagen de un hombre que está fumando un cigarro completamente sumergido en el agua. Tardamos un momento en entender de qué se trata: otro hombre se sumerge en el agua y coge un pedazo de carbón para posicionarlo con los otros. Una música dramática acompaña la apertura del título en la pantalla. Tras los títulos de apertura con varias tomas del paisaje y tomas de escenas de trabajo cotidianas, una introducción bajo una música popular enuncia a quién se dedica la película, quienes son los sujetos (los trabajadores de carbón en la Ciénaga de Zapata) y comunica al espectador en qué condiciones esta gente trabaja: “en eternidades de silencio y abandono”. Este enunciado establece el tema de la obra, que trata de hechos reales, y que no pretende dar un cuadro completo de una situación nacional, sino que es el reflejo de un pedazo de realidad.

Tardamos un par de escenas en entender de dónde proviene la música: un hombre que puede estar en un momento de pausa, o tal vez que representa una voz musical heterodiegética y extraña al resto de la música dramática que caracteriza y le da un sentido de pertenencia al resto de la película. El hombre está tocando como si fuera extraño al trabajo de carbonero (mientras más tarde y en varias escenas lo vemos trabajar entre los demás carboneros), como si fuera parte de ese paisaje con su guitarra, y que existiese en ese contexto para tocar. Esta imagen proyecta un deseo: el de los trabajadores de extrañarse y de tomar distancia de sus vidas. Sobre todo si consideramos que el hombre toca en dos momentos específicos, los dos conectados a las escenas de juego de los niños. Me parece interesante ver cómo las dos cosas están

conectada: por un lado, es posible tomar un distanciamiento a través de la música para crear un espacio de fuga alternativo; por el otro, este escape está asociado a la infancia, otro momento de la vida de aquellos hombres que han constituido un momento de esperanza, un espacio de ilusión de seguridad. El músico toca para los niños, para proteger su mundo, crear un mundo alternativo que no implique la presencia del carbón y para volver a una niñez perdida. Este lugar seguro se crea cada vez que se une el músico a los niños, mientras que los otros dos momentos asociados a una música alegre que no depende del músico crea un efecto hiperbólico que carga el dramatismo de la escena: el paso de los turistas por el río que marcan una diferencia y una distancia que los identifica a los carboneros como margen y aislados.

La primera escena donde vemos al músico efectivamente está conectada a la de un niño y una niña que juegan mientras él está tocando. Estos dos niños juegan en un campo entre sacos vacíos (que probablemente serán llenados más tarde de carbón). Emblemática una máscara blanca con la que juega el niño antes de descubrir su cara negra por las manchas de carbón como clara señal que a pesar del momento lúdico estos niños no sólo representan un futuro establecido, sino que viven entre su condición infantil y una niñez negada por el trabajo. El destino de futuro carboneros parece ser pre establecido además si tomamos en consideración la seriedad de la niña al no reconocer la cara blanca del niño detrás de la máscara. Ella sonríe sólo cuando reconoce la cara negra de carbón del niño trabajador (pero sonriente) que se esconde detrás de la máscara. Los juegos siguen y el niño transforma la máscara y la hace reconocible para su compañera de juegos marcando con un trozo de carbón la superficie blanca e immaculada de la máscara. Este acto de oscurecer la *piel* blanca de la máscara es legible como metáfora racial que ubica a los negros como población de segunda categoría e identifica a los carboneros con esa parte marginal del pueblo. A

pesar de la raza (a pesar de que la máscara sea blanca), el carbón los rinde negros a todos, y por ende, individuos de segunda categoría. El uso de la niñez aquí simboliza el futuro. Los niños representan un símbolo de continuidad generacional. El niño y la niña encarnan el porvenir de una pareja, la niña juega con una muñeca que es un bebé. Esta “pareja” a la vez tendrá hijos en el futuro como a simbolizar la repetición de un destino. Así que si los niños podrían encarnar las esperanzas de un futuro mejor, la repetición de los gestos cotidianos (el trabajo con el carbón, la imitación de una pareja en su rutina parecida a la de los adultos, la muñeca bebé en los brazos de la “mamá” niña,...) determina un futuro prestablecido en unas condiciones tan difíciles que condenan.

El cambio de escena es drástico y determinado por un cambio tanto de situación que de música, que una vez más acompaña con su dramatismo una escena de trabajo en duras condiciones de hombres y de mujeres. Los cuerpos de estos trabajadores se ven flacos y descuidados como señal de extrema pobreza. También hay niños, que esta vez traicionan su cuerpo e identidad de niños porque trabajan como los demás.

El trabajo, los movimientos que ello implica son rítmicos, todos iguales, todos los cuerpos inmersos en el agua. La escena cambia el ritmo cadencioso por la llegada del dueño que navega en las aguas donde los cienagueros están trabajando. Gracias al movimiento de la cámara, sabemos que el dueño se levanta y observa estando de pie a los trabajadores y a las pilas de carbón que han recogido. Esta escena pone en evidencia la estructura piramidal del poder, donde los campesinos constituyen la base. Y esta metáfora piramidal no se debe sólo al hecho de que el dueño los mira desde el alto de su posición vertical desde el barco, mientras los trabajadores aún estando de pie siguen en el agua en una posición que les obliga a levantar la cabeza para mirar al dueño. Sino que hay una representación gráfica triangular que se repite: la postura del

dueño (con las manos en las caderas) crea un triángulo; el mozo que rema crea un triángulo con su remo entre el agua, el remo y su cuerpo; y las mismas pilas de carbón están ordenadas recreando una forma piramidal. El señor se va y saluda moviendo su mano mientras una toma de muchas piramides de carbón acompañan las notas dramáticas de una herarquía que parece repetirse *ad infinitum* en su estructura piramidal.

Además, todos los trabajadores están sumergidos en el agua y lo que vemos de sus cuerpos sólo es la mitad del tronco, de la cadera para arriba hasta la cabeza. Mientras, el dueño se exhibe erecto como una columna desde el barco y mira desde su altura hacia abajo a los trabajadores haciendo sentir con esa presencia su predominancia (el ápice de la piramide). Esta visualización del cuerpo a medias de los trabajadores frente al cuerpo por entero del terrateniente subraya la desigualdad entre las dos categorías de personas: los que mandan frente a los que están abajo –literalmente según la posición física que ocupan, y metafóricamente por representar las capas inferiores de la sociedad. Mientras el cuerpo del terrateniente es entero para mandar con su cabeza, administrar el negocio con sus manos (usa sus manos para distribuir el pago a los campesinos más tarde en la película), y controlar pisando con sus piernas el territorio; el cuerpo de los campesino es fragmentado: se hace visible sólo lo que hace falta de ellos, sus brazos para recoger la madera que va a ser carbón.

Sin embargo, la mirada de uno de los cienagueros hace prever el deseo de rebelarse a esa condición de vida. El campesino mira al dueño sin sumisión, busca la mirada valiosa de otro compañero y aunque finalmente se queda inmóvil, se lee en su mirada que va antes o después a expresar su desacuerdo preanunciando que será un personaje activo dentro de la película. Este momento crea una suspensión y hace sentir la tensión entre las dos partes a través de la ausencia de movimiento de los cuerpos de

los trabajadores (que rompe con la imagen de una rutina en constante movimiento para trabajar), a través de las suspensiones musicales, y a través de la tensión entre las miradas. En particular, se crea una doble tensión acerca de las miradas por expresar tanto la tensión entre trabajadores y terratenientes; como entre la cámara y el espectador, la cual informa de una escena dura a un espectador inconsciente provocando incomodidad y por eso la tensión entre lo que la cámara nos obliga a ver, y lo que nuestra mirada (no) quisiera ver.

Más adelante vemos como en el agua y durante el trabajo no hay roles: los niños, como las mujeres, como los hombres son iguales a la hora de ser carboneros. Fuera de ese territorio laboral, inmediatamente se vuelven a establecer los roles: vemos las mujeres en la cocina, los hombres entre ellos, los niños jugando. En particular la niña llega con una muñeca en los brazos a simbolizar su infancia pero también su futuro materno socialmente pre establecido. Se acerca a la zona donde los hombres están trabajando –fuera del agua, fuera del momento de la recogida del carbón- e inmediatamente –el que suponemos sea el padre- dice la primera frase de toda la película: “Vete pa’l rancho, anda” (capítulo 5/13). Fuera del agua ella regresa a su estado de niñez, y por ende no puede estar entre los hombres y tiene que encontrar su lugar infantil.

A marcar el regreso a la niñez y cada uno a sus roles, vuelve la música popular alegre del principio. Se recrea el territorio del deseo del escape, de las oportunidades perdidas. Pero el espacio del canto se da en frente a los trabajadores. Entonces asistimos a un canto de la niña que casi es un grito de rabia por las injusticias y de nostalgia. A la vez, guarda en su ritmo –y en el hecho de que la niña cante de memoria las letras- la intensidad y la sabiduría de una canción tradicional. Las

tradiciones son el único medio para quedarse conectados con una memoria colectiva que garantiza la identidad, y por ende, un espacio de existencia como grupo.⁷⁶

Termina la música y lo que vemos a seguir es una toma que de la cara de la niña va a la cara de perfil de su padre. La mejilla del padre está manchada de negro por el carbón. La hija se fija en las manchas negras en la cara del padre y pinta su muñeca de la misma manera con un trozo de carbón, como en el comienzo lo había hecho el niño con su máscara. Una toma de la muñeca con la cara manchada de carbón y el viejo músico que intercambia una sonrisa complaciente con la niña simbolizan la identificación con aquel elemento que es el carbón para el futuro de estos hombres y de sus generaciones futuras.

Una música alegre y algo exótica suena como una interrupción a la cotidianidad. De hecho, irrumpe en un canal un barco con tres hombres y dos mujeres. Parecen ser nobles o turistas. Bien vestidos, la mujer saluda sonriente y parece buscar la complicidad de una de las mujeres cienagueras. Las dos se sonríen, se saludan. Es este un momento de contacto entre el margen con el centro: las dos mujeres vienen de realidades distintas, pero con la mirada parecen encontrar un punto de contacto que borra esos límites y las acomuna en cuanto mujeres las dos. Tal vez este sería una manera del director de establecer el concepto de igualdad entre los seres humanos a pesar de la clase social y del sexo. Pero la complicidad femenina dura poco: la mujer turista se aleja en su barco, mientras que se le muere la sonrisa a la mujer cienaguera por volver a caer en su realidad de miseria, por percatarse de su condición y de su marginalidad. Aún más se le muere la sonrisa a la hora de cruzar la mirada con su marido no tan entusiasta de lo que acaba de ver. El hombre sigue trabajando con

⁷⁶ El filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs acuña el término “memoria colectiva” en su libro *On Collective Memories* explicando como los recuerdos y memorias colectivas funciona dentro de la sociedad en su conjunto. La memoria colectiva es compartida, transmitida y construida por el grupo o la sociedad.

cierto desdén, lo cual nos hace entender una vez más su gana de rebelión y su frustración.

Esta escena también marca los límites y los confines entre una clase social y la otra, subrayando las desigualdades. Estas mujeres y los hombres que las acompañan cruzan el río siguiendo su trayectoria, sin parar. El río es como un puente de contacto entre los dos mundos, pero es un punto de contacto líquido, que por ende nunca mantiene el contacto, sigue en movimiento y como resultado nunca permite que los dos mundos se mezclen. Nunca el terrateniente o estos turistas bajan de su barco y andan en la tierra de los carboneros, sino que se limitan a observar de lejos. Nunca ellos llegan a ser parte de esa realidad marginal, siendo una mirada externa de esa clase marginal. La cámara, en cambio, se mueve desde el otro lado del río, posicionando el espectador entre los marginales, enseñando las cosas desde adentro. La cámara baja del barco, camina con los carboneros en su tierra tomando una posición bien clara y marcando nitidamente su preferencia y desde dónde está hablando de clases marginales.

Los hombres siguen trabajando y se ven mientras ordenan la pila de carbón. Una vez más el triángulo es un emblema del poder: el terrateniente (que constituye el control y la opresión); el turista (como *outsider* que ocupa una posición privilegiada y que representa uno de los motivos por los cuales ellos deben estar allí en esas condiciones laborales y haciendo ese trabajo; pero también constituyen la diferencia, la controparte, el otro lado, la desigualdad); y ellos: los cienagueros que en la base del triángulo son los que sustentan con su trabajo, pero que ocupan una posición desfavorecida y débil. La base sustenta la pirámide pero casi no se ve, volviéndose en un aspecto invisible de la sociedad y por ende marginal y lejos del poder.

La escena que sigue toma el momento de recibir el salario. Las mujeres y los niños se quedan en la casa y el padre de la niña (que sigue teniendo en los brazos su muñeca

con la cara pintada de carbón según el parecido que ella ve con su papá) se despide de ella y el padre le recomienda a su hija cuidar a los demás transformando a esa imagen de una niña con su muñeca en la imagen de una mujer con su hijo en los brazos que debe proteger el futuro de sus niños y de su comunidad en ausencia de la figura masculina (cap. 6/13).

Aunque el terrateniente y los campesinos compartan el mismo espacio, sigue existiendo un margen espacial invisible entre los carboneros y los *otros*: todos los cienagueros de un lado, el dueño y su gente del otro. Nadie cruza el territorio del otro. La frustración y la carga dramática del momento se capta de las miradas. La cámara toma los campesinos llegar al terrateniente con su mirada baja, la próxima toma es de la mano del carbonero que toma un recibo con un billete, su salario. La toma de la mano es una toma lenta, que se para a testimoniar el debate humano de la elección entre la dignidad y la resignación que termina eligiendo la segunda opción a causa de la necesidad.

En este momento llegan los hombres de la comunidad que hemos estado viendo desde el comienzo. El que identificamos como padre de la niña (y que desde el principio presentimos ser un revolucionario) rompe la rutina del ritual del pago y la humillación que eso conlleva para los campesinos. El hombre a diferencia de los demás no baja la mirada, sino que desafía con deseo de dignidad la mirada del terrateniente. Recoge el recibo de pago y lo destruye en la cara del jefe y de la comunidad de campesinos y empieza a motivar a los demás a no resignarse, a no seguir de esa manera, en esas condiciones laborales (cap. 6/13). La escena se hace aún más solemne por el silencio de los demás trabajadores, mensaje de miedo y de frustración. Sin embargo la protesta se interrumpe en seguida a causa de un accidente: uno de los carbonero nos informa que el carbón está prendiendo fuego, los tres hombres se deben ir corriendo. Esta

interrupción tan inesperada es tan violenta como la renuncia de la ideología frente a la necesidad, de la proclamación de la dignidad frente a la necesidad de dinero.

Nobostante deja su semilla: ahora todos los trabajadores miran a los ojos a un dueño que se ve algo incómodo. El pago sigue, los trabajadores ahora piensan críticamente si merece la pena aceptar ese dinero, la conciencia social ha sido levantada. Sin embargo, una toma de la mirada de uno de los carboneros a su mujer con su bebé en los brazos y al lado su hija, le hacen optar por aceptar el dinero. Una vez más el director nos pone frente a la difícil elección entre la dignidad y la necesidad para sobrevivir, haciendo vivir ese mismo drama a la audiencia.

Mientras tanto los carboneros han llegado en dónde el carbón había prendido fuego para apagarlo. Una vez más, en la emergencia de la situación vemos a los hombres, a los niños y a las mujeres trabajar como iguales a costa de sentirse mal (como le pasa a una de las mujeres) porque el carbón para ellos es vida. Logran apagar lo que queda, y sabemos que no es suficiente para la disensión del carbonero revolucionario. Este llama a Paulita (la niña de la cual sólo ahora sabemos el nombre). Entendemos que la niña ha sido la que ha iniciado el fuego sin darse cuenta. Con toda la inocencia de una niña Paulita se acerca un tanto asustada sabiendo que ha hecho algo malo, pero en su mirada vemos que no está totalmente consciente tampoco, devolviendole esta escena a Paulita esa ingenuidad y esa niñez perdidas.

El hombre la mira de lo alto de su autoridad genitorial y parece entristecerse a la visión de su hija con la cara y el vestido manchado de carbón. Esas manchas en el vestido le recuerdan probablemente la memoria de su infancia perdida y la tristeza de su próxima generación destinada a la misma vida, a las mismas condiciones. Estos pensamientos lo entristecen en lugar de hacerle considerar a la niña culpable por jugar como cualquier niño debería hacer y como él probablemente nunca ha podido. La niña

está comiendo un pedazo de pan. Se le cae al suelo donde hay más carbón, lo limpia, sigue comiéndolo. La escena, la imposibilidad de escape del carbón y por ende de esa condición hace perder al padre su rabia hacia la niña y sólo repite su nombre, con un tono de comprensión, dejándola ir. El juego de la niña a través del cual se ha prendido el fuego, es peligroso para los carboneros. El juego, como los sueños y las esperanzas son un lujo demasiado grande para ellos, aún siendo niños.

La desesperación y esasperación del padre es evidente. Anda lentamente, como si ya no tuviera ni fuerzas ni esperanzas y se acerca a su mujer. Parece mirar hacia la nada pero su mirada se detiene un momento en sus hijos, como a simbolizar ese futuro perdido y pre destinado que un padre no quisiera para ellos, pero al mismo tiempo no sabe como cambiar. Con la cara sucia de carbón esta vez vemos su mirada perderse en la nada. La mujer, a su lado, mira en la misma dirección hasta parecer distraída por algo.

La última escena de la película retoma ese contacto entre el margen y el centro que había acontecido al principio. La música alegre y exótica vuelve y la cámara nos revela a otro grupo de ricos o turistas pasear con el barco por allí. Esta vez están en el barco dos mujeres y dos hombres. Parece que una de las mujeres está algo aburrida en una tarde de paseo que aparenta ser para ella rutinaria, mientras que la otra mujer se está maquillando. Esta, saluda con una sonrisa a la misma mujer cienaguera que antes había tenido contacto con la otra mujer del barco. Se vuelve a proponer ese ensimismamiento entre las dos mujeres que subraya la voluntad de igualdad, que sin embargo se disuelve con la imagen del barco que se aleja indiferente. El maquillaje simboliza la diferencia entre ellas: una se maquilla mirándose al espejo, poniéndose un tinte artificial en la cara. La otra, tiene la cara manchada de carbón: maquillaje indeleble de los carboneros.

El barco se aleja, la mujer pierde su sonrisa esperanzosa por haberse sentido en contacto con el otro lado por un momento, por haberse sentido por un segundo igual a la otra. Su mirada vuelve a su realidad, a su desigualdad y a la cara de su marido que en cambio es oscura, llena de rabia y de frustración. Como respuesta el marido toma de su bolsillo el recibo que había destruido durante el pago y lo vuelve a estropear en su mano. La mano se cierra en un puño rabioso en un primer plano, mientras la mirada de él se pierde en el barco que se aleja hasta desaparecer, mirando luego al horizonte vacío.

Una música prometedora y una mirada perdida hacia la nada, pero tal vez hacia un futuro no muy lejano, cierran la película oscureciendo poco a poco el primer plano de la cara del hombre manchada de negro. Las manchas de carbón hacen desaparecer partes de la cara del hombre antes de su mirada, de su camiseta y de su sombrero. La palabra fin sella la conclusión del testimonio de una situación desfavorecida, dejando sin embargo a través de la mirada de este carbonero un mensaje de revolución y esperanza de igualdad para el futuro.

El uso de la luz en *El Mégano* es de estilo neorrealista. Lo cual implica que la iluminación de los habitantes y de los ambientes es basada sobre todo en la luz natural. Hay muchos primeros planos donde el claro oscuro que se da a causa de la falta de iluminación provoca un sentido dramático en los rostros y en las miradas. Los juegos entre los tonos más claros y los oscuros subraya la flaqueza de los cuerpos, como también el cansancio de las miradas. Además, las manchas de carbón resaltan aún más en la ausencia de luz artificial. En muchas escenas la oscuridad provocada por la falta de la iluminación apropiada –por ser insuficiente la luz natural- juega con el negro y la oscuridad artificial provocada por las manchas de carbón en los rostros y en las manos de los carboneros que muy a menudo están en primer plano. Este juego

de grises y de negros aumenta la dramatización de estos sujetos y de esta tierra que alterna al negro del carbón los tonos de gris de la tierra, del agua y de las casas. La mayoría de las escenas se ruedan sí de día –lo cual supondría mayor facilidad de obtener imágenes claras y despejadas- pero el efecto que se da es de contrastes de blancos y negros con pocos grises lo cual supone el uso de una película muy poco sensible.⁷⁷ El resultado es un filme con mucha menos iluminación artificial (y por lo tanto más rápida de filmar y más barata de hacer como se necesitaba para esta producción), con mucho más grano, y con un aspecto más realista, casi documental. No es extraño que la cámara al hombro para las tomas es casi la norma, así como la búsqueda de planos-secuencia. También parece que la imagen es “forzada” en este estilo lumínico. Esta técnica consiste en filmar con 50 ASA como si fuera a 100 ASA, con lo que se consigue mucho contraste, zonas quemadas y negras en la imagen, y una sensibilidad mayor, aunque también mucho más grano. Algo muy usado en estos años en el campo del documental, de las escuelas de cine, y de proyectos de bajo presupuesto. El resultado es lo que tenemos en *El Mégano*: experimentación del uso de la luz y la imagen *ensuciada*.

2.2.3 Evidencias neorrealistas

Es evidente como la técnica neorrealista es parte de este proceso estético para la realización de *El Mégano* y por ende demuestra la fascinación que Julio García

⁷⁷ La sensibilidad lumínica de una emulsión es su capacidad para registrar la luz en el fotograma es medida por la escala ASA. Cuanto mayor sea su valor ASA, mayor será la sensibilidad, y menos luz necesitará para capturar la imagen. El neorrealismo italiano empleaba gran cantidad de luz natural, y se empleaba el 25 ASA, de mayor velocidad que el de 16 ASA. Los años cincuenta van a significar la eclosión del cine naturalista europeo y, al mismo tiempo, la rápida mejora de la sensibilidad de las películas. En 1959 llega el 50 ASA, que dobla la velocidad. Pero a mayor velocidad, mayor grano (las pequeñas imperfecciones de la textura fotográfica). Así que en 1962 apareció el 50 ASA con grano fino. Para más información sobre el uso de la luz leer también de Ansel, Adams. *Il negativo*, Zanichelli, 1987.

Espinosa tiene con el neorrealismo en este momento, a un año del regreso del Centro Sperimentale. El uso de actores no profesionales y de luz natural son los elementos principales que respetan esos criterios neorrealistas que García Espinosa había aprendido en Italia. Además *El Mégano* materializa en sus imágenes, sujeto y montaje esa estética neorrealista que en el año de su realización, en 1955, todavía no representaría esa carga neorrealista pensada, adaptada y soñada para el proyecto cinematográfico revolucionario.

Al comenzar la revolución la urgencia de modernizar y apropiarse del lenguaje cinematográfico para hacerlo orgullo y mensaje revolucionario, encuentra en el neorrealismo esa praxis modernizante que se estaba buscando. A través de Cesare Zavattini se crea ese puente dialógico entre el cine cubano y la estética neorrealista italiana, y se oficializa la tercera visita a Cuba de Zavattini en 1959 para darle a un viejo conocido de los cineastas cubanos el sello revolucionario.

La tendencia del gobierno revolucionario es la de rechazar todo lo que pertenece al pasado pre revolucionario, borrarlo para volver a comenzar del “año cero”: el comienzo en 1959 de la revolución. Sin embargo, y a pesar de la connotación negativa que se le da al cine pre revolucionario, *El Mégano* se considera la primera señal digna de consideración de aquella producción revolucionaria pensada para educar las masas y para encontrar una modernidad revolucionaria; *El Mégano* tiene un corte documental, pertenece al grupo de jóvenes cineastas que no sólo apoyan el proyecto revolucionario, sino son parte activa de la creación e institucionalización del futuro del cine cubano, y es el resultado de tres años de estudio y formación neorrealista, la estética considerada perfecta para hacer cine a bajo costo pero de calidad.

Como Nicholas Balaisis afirma, *El Mégano* se puede considerar como la anticipación del cine móvil por traer a la audiencia a esas zonas remotas, escondidas y por eso casi

invisibles del país. Este documental cuenta y explora estas zonas desconocidas del país como una voz alternativa a la prensa gubernamental hasta llegar a una identificación y reconocimiento de la nación en su entereza. (32) Por esta razón, *El Mégano* se considera como un antecedente de ese proyecto de modernización que llegaría años más tarde con el comienzo de la revolución. Se tendrá que esperar más de una década para que, en 1967, se realizaría el documental *Por primera vez* con el proyecto de cine móvil del director Octavio Cortázar.⁷⁸ Pero mientras el documental de Cortázar graba el experimento del cine móvil, para Balassis, *El Mégano* es una anticipación inconsciente de ese proyecto. No es parte de la idea de cine móvil, pero funciona en esa lógica de llegar a zonas desconocidas de la nación.

Las imágenes de *El Mégano* son imágenes líquidas – adoptando una expresión de Dean Luís Reyes citando a Deleuze- donde el sentido de la realidad fluye en sus estructuras visibles (los barcos que cruzan el río y la mayoría de las escenas se desarrollan en el agua) teniendo una resonancia invisible por llegar hasta los rincones más olvidados y por representarlos para una audiencia abierta. La ausencia casi total de diálogos (en total escuchamos sólo tres brevísimos momentos de diálogos) ayuda el fluir de una imagen que prefiere cerrarse en su reflexión y en su dimensión de silencio para hacer más efectivo el mensaje dramático. (105)

⁷⁸ Efectivamente se tendrá que esperar hasta 1967 para la realización del primer proyecto de cine móvil con el documental *Por primera vez* de Octavio Cortázar. El proyecto consistía en proyectar películas en las zonas remotas del país a los campesinos. El documental se divide en dos momentos: las entrevistas a los campesinos y a los niños donde se coleccionan sus opiniones sobre lo que es el cine para ellos; la grabación de las reacciones del público al ver la proyección. La similitud de este trabajo con *El Mégano* –sobre todo en la escena final con los niños en ambas películas- conecta la presencia neorrealista en ambas obras, a pesar de que el documental de Cortázar se produzca doce años más tarde.

A la vez, en 1955 esta producción experimental cuabana tiene el apoyo y la ayuda de un personaje neorrealista y de fama internacional como Cesare Zavattini en los años cincuenta. Reconsiderar *El Mégano* por parte de la revolución representa el rescate de la existencia de la revolución antes de su triunfo. *El Mégano* contiene múltiples mensajes: es el ejemplo de la lucha revolucionaria, encarna la esperanza juvenil en la construcción de la nación revolucionaria, y usa la estética adecuada a darle a su cine nacional el eco internacional que necesitaba para despegar su vuelo. Por estas razones esta película representa la primera materialización de la práctica neorrealista en Cuba y se emblemata como la base desde la que seguir construyendo el cine nacional revolucionario. También, *El Mégano* constituye para Julio García Espinosa el comienzo de una larga colaboración con el maestro italiano.

De hecho, el primer largometraje de ficción dirigido por García Espinosa tras el comienzo de la revolución será una colaboración oficial del cubano con Cesare Zavattini: *El joven rebelde*, en 1961.⁷⁹ Sin embargo, ya en esta época vemos una relación con el neorrealismo italiano y con Cesare Zavattini en evolución. Con el pasar de los años, el director cubano llegará a sus rupturas con la estética italiana con el objetivo de cubanizar la vía para lograr la renovación cinematográfica y personalizarla. Si bien *El joven rebelde* podemos considerarlo la primera producción de García Espinosa tras la revolución de sello neorrealista y la culminación de su relación y colaboración con el neorrealismo y con Zavattini, también es un momento

⁷⁹ Realmente la primera producción es el largometraje de ficción *Cuba baila*, de 1960. Sin embargo, el gobierno revolucionario decide estrenar *El joven rebelde* primero, por considerarla la película más apropiada a mandar el mensaje revolucionario y a empezar el proyecto pedagógico revolucionario. También cabe destacar *Historias de la revolución* de 1960. Largometraje de ficción proyectado antes de *El joven rebelde*, no lo cuento en esta circunstancia dejando el primato a Julio García Espinosa con *El joven rebelde* porque la dirección de *Historias de la revolución* es de Tomás Gutiérrez Alea. Aquí, en cambio, quiero destacar el orden cronológico de las producciones de García Espinosa en relación al proyecto revolucionario.

emblemático y crucial de esta relación que provocará inevitables rupturas fundamentales para el futuro desarrollo de la cinematografía cubana.

2.3 Por un cine neorrealísticamente (im)perfecto: *El joven rebelde*

El legado que Julio García Espinosa estaba sintiendo recibir del neorrealismo era que a través de una estética cinematográfica se podía reducir la distancia entre el arte y la vida. Tal enseñanza empieza a ser recibida en Italia entre 1951 y 1953 no sólo en la escuela de cine, sino también en la calle durante las concentraciones de Palmiro Togliatti en Piazza del Popolo en Roma en las cuales escuchaba las problemáticas de la izquierda italiana y hacía el punto de la situación cubana. García Espinosa vive durante este momento de su vida eventos “increíbles”. (*Cine cubano*, 60)

Estos eventos en el periodo romano del director lo llevan a esas reflexiones que le hicieron sentir la necesidad de encontrar un atajo que lo llevara a juntar arte y vida, espectáculo y realidad. Michael Chanan a este propósito explica que el encuentro con Lamberto Maggiorani por parte del director cubano es un evento que lo hará reflexionar sobre este efecto devastante en la vida de un ser humano. Este particular acontecimiento en la vida romana del director cubano representa una toma de distancia – en este momento todavía inconsciente- que llevará a la ruptura futura con el neorrealismo. En particular, Julio García Espinosa se da cuenta que el producto cubano quiere adquirir una esencia y efectividad de su mensaje que no separe la estética y el arte de la temática política para hacer una película más de protesta social y más conectada políticamente a la sociedad. (*The Cuban*, 82)

El percatarse de la inoperancia del neorrealismo italiano según las exigencias cubanas fue un proceso natural de crecimiento y de búsqueda personal. Por otro lado, si consideramos otras cinematografías –como el cine soviético- sabemos que ni el cine

soviético, ni ninguno otro del campo socialista, influyó en el cine cubano ni estética ni dramáticamente. Incluso la coproducción cubano-soviética *Soy Cuba* (1964), de Mijaíl Kalatózov, devenida mucho después un filme de culto, surgió en la isla, donde fue rechazada por la crítica y el público por una visión eslava distorsionante de la realidad criolla por mucho que trataran de aprehenderla con buenas intenciones. Por ende, si por un lado es cierto el contacto con el neorrealismo y considero un proceso de evolución natural el distanciamiento de ello; por otro, el neorrealismo italiano es una estética que dialoga con el cine cubano aún en sus rupturas con ello. La ruptura determina la manera de buscar la cubanía a través del distanciamiento de una estética tan presente como la del neorrealismo. Consecuentemente, la ruptura no determina la interrupción del diálogo, sino más bien representa el espacio donde renegociar y a la vez resistir a la conexión con el neorrealismo. La negación de ello provoca una tensión que afirma su presencia constante e imperante desde el comienzo de este proceso modernizante cinematográfico. La tentativa de producir algo estéticamente en evolución en comparación al neorrealismo ofrece en el espacio de la ruptura su manera de ser y de reinventarse para hallar en el fragmento esa posibilidad creativa para hablar de sí mismos desde una perspectiva interna y nacional. Sin embargo, esta búsqueda no se podría dar sin la razón de la ruptura: el neorrealismo. La estética italiana entra a hacer parte del discurso oficial cubano y revolucionario tras 1959 haciendo compleja la reinención y la reinterpretación de esos conceptos que ya no son necesariamente italianos, sino que se han convertido en un lenguaje nacional, sobre temas nacionales, desde una perspectiva internacional. La polémica sobre la necesidad de un cine *nuevo* tras la producción de *El joven rebelde* encuentra su manera de existir a través de la ruptura con el legado que el neorrealismo le había dado a los cineastas cubanos hasta ahora con todas las

esperanzas puestas en esta estética. La necesidad de desarrollarse sin sentirse ligados necesariamente a un estilo europeo implica la práctica de la ruptura. La capacidad de provocar tales rupturas es la verdadera paraxis modernizante para el cine cubano por el deseo de reinventarse.

Tras la dictadura de Batista, se necesita una ruptura con aquel pasado para seguir adelante y en otras direcciones. Se rompe con el pasado y con todo lo que se considera hasta este momento "tradicional". *Romper* se vuelve en un sinónimo de construir y no de deconstrucción. El neorrealismo viene a ser uno de los primeros momentos de inspiración para el futuro y de ruptura con lo viejo. La ruptura con el neorrealismo representa el empuje necesario para sacarle el "jugo" a lo aprendido en Roma y con Zavattini en la Habana. Las rupturas con el pasado dictatorial, con el neorrealismo y con las corrientes artísticas con las cuales se entra en contacto a seguir (como el cine soviético), representan los espacios que se crean a partir de un hecho histórico que empieza provocando la ruptura más grande: la revolución.

Así que la revolución cubana se nutre y crece a través de las rupturas para multiplicar la creación de espacios propios donde encontrar, crear e inventar la *cubanía*. Empieza lo que me gusta llamar "la tradición de la ruptura" para encontrarse (en una producción cinematográfica nacional). *El joven rebelde* puede considerarse la película a través de la cual se comienza el distanciamiento al que Julio García Espinosa quiere llegar para conectar más íntimamente la causa política a la estética de una manera *cubana*.

Antes de llegar a la ruptura, *El joven rebelde* es un proyecto que implica un camino de comunicación con Cesare Zavattini largo y complejo tanto epistolar, como directo (cuando Zavattini está en Cuba, o a través de publicaciones), e indirecto (con las elecciones estilísticas de García Espinosa y las resistencias que le presenta al

maestro). A seguir, se presentará una sección sobre cartas inéditas escritas por García Espinosa y Zavattini entre 1955 y 1962; y una sección en donde presento un libro publicado en Cuba con las grabaciones de Zavattini durante la escritura del guión de *El joven rebelde*. El análisis tanto de las cartas como del libro publicado por el ICAIC en Cuba permitirá la reconstrucción del proceso de desarrollo y realización de uno de los largometrajes más importantes del comienzo de la revolución y que establecerá las pautas creativas del cine cubano. A la vez, la correspondencia epistolar y el libro dibujan el desarrollo de la relación entre Zavattini y García Espinosa y de la fragmentación de la presencia neorrealista en la producción cubana.

2.3.1 Las cartas

Es difícil establecer en qué momento exacto empieza el proyecto de *El joven rebelde*. Sin duda podemos afirmar que es el resultado de una comunicación constante entre Cesare Zavattini y los cubanos tanto verbal que epistolar que se da desde la primera visita de Cesare Zavattini en la Habana en 1953. Las cartas coleccionadas que hablan de *El joven rebelde* van desde 1960 a 1962 aunque leyendo las correspondencias que se dan desde 1955 sabemos que desde su primera visita Zavattini habla con los cubanos de este proyecto.⁸⁰ Entre las cartas que específicamente citan a discusiones relativas a *El joven rebelde*, algunas tocan temas varios sobre diferentes proyectos que los cubanos estaban llevando a cabo con el italiano entre los cuales *El joven rebelde*; mientras que otras se enfocan sobre todo o exclusivamente en el largometraje evidenciando un trabajo constante de colaboración que no para tras la salida de Zavattini de Cuba, sino que sigue a través de las correspondencias.

⁸⁰ La reconstrucción de las conversaciones epistolares de Cesare Zavattini con los cubanos sobre *El joven rebelde* se dan entre 1960 y 1962. Todo el recorrido epistolar que da entre Cesare Zavattini y los cubanos ha sido posible reconstruirlo a través de la investigación en el Archivo Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. Todas las traducciones al español son mías.

El primer documento que reconstruye el comienzo de la creación de *El joven rebelde* es la transcripción de una conferencia que Cesare Zavattini da en la Habana el 15 de enero de 1960 durante el que será su primer viaje oficial y su último viaje a la isla. En esta charla, Zavattini explica cómo nace el proyecto del largometraje, por qué exigencias revolucionarias y la utilidad de ello. También explica el proceso de conocimiento de la zona que le permiten entender a fondo la realidad cubana para luego poder producirla fielmente en el guión cinematográfico y da algunos detalles sobre el personaje principal. Al final de la charla Zavattini subraya la importancia revolucionaria de esta película tanto para la isla que para llevar la revolución al extranjero y admite que “Si fallamos es porque nosotros hemos fallado” artísticamente, porque si así no fuera, eso implicaría el fallo de la revolución en producir obras artísticamente válidas.

La primera carta que reconstruye este dialogo epistolar acerca de *El joven rebelde* es de Cesare Zavattini para Alfredo Guevara datada 25 de febrero de 1960. La carta, escrita en español es de Cesare Zavattini todavía en la isla, antes de regresar a Italia de su último viaje a Cuba. En esta carta, Zavattini le deja a Alfredo Guevara el guión de *El joven rebelde* con las reflexiones que han salido del trabajo hecho con los jóvenes cubanos. Zavattini dice que no lo considera “perfecto”, especificando que sólo es la primera versión de lo que requerirá más trabajo y revisiones. Sabemos por esta carta que todavía no se ha decidido quiénes harán parte del equipo realizador de la película y parece ser algo que Zavattini deja como tarea a Alfredo Guevara:

“Durante mi ausencia, los jóvenes que tú designes, naturalmente, deberán participar

[...]”. Finalmente, Zavattini habla de otros dos proyectos que nunca se realizarán: *El pequeño dictador* y *Revolución en Cuba*.⁸¹

Desde esta carta durante su estancia habanera, Zavattini volverá a escribirle a Alfredo Guevara poco después de su regreso a Italia en una carta del seis marzo de 1960, siguiendo la conversación sobre *El joven rebelde*. Zavattini especifica que “sigue esperando de Massip, Hernández y Héctor unos comentarios sobre *El joven rebelde*”. Zavattini menciona además que estos “tres mosqueteros” –aludiendo a los tres cubanos encargados de los comentarios- “deben encontrar el texto del regulamento de las Minas y reduciendolo a las proporciones de la película y encontrar el enunciado radiofónico de la reforma agraria para adaptar este último también a las exigencias cinematográficas sin modificarlo en su esencia histórica”.

La importancia de realizar *El joven rebelde* de una manera fiel a la realidad histórica empieza estando Zavattini en Cuba cuando visita los lugares donde tomaron acción los barbudos, habla con los campesinos, y mira documentos. Sigue tras su salida con estos jóvenes cubanos que procuran los documentos originales para adaptarlos a la película sin comprometer su valor histórico siguiendo las instrucciones del maestro italiano y su ejemplo de cuando estaba con ellos en la isla y les enseñaba como tratar la realidad.

La organización de *El joven rebelde* parece seguir a pleno ritmo con un Zavattini muy entregado al proyecto y unos cubanos ilusionados con esta colaboración. Sin embargo muy pronto, en una carta de Alfredo Guevara a Cesare Zavattini del seis de junio de 1960, finalmente Guevara se hace portavoz del grupo de cineastas cubanos para expresar su disenso. *El joven rebelde* no les está gustando.

⁸¹ Estos dos proyectos son parte de una lista de diecisiete cortometrajes a los que Zavattini empieza a trabajar con los cubanos. Ninguno se filmará, sin embargo todos los guiones con las reflexiones y las explicaciones de Zavattini se encuentran en el Archivo Zavattini, Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia.

La carta comienza con unos alagos al maestro y al neorrealismo, sigue con un segundo párrafo muy breve sobre la fecundidad de su diálogo como introducción a las razones por las cuales creen que pueden expresarse libremente con el riesgo de ser mal interpretados, para meterle en el tercer párrafo un seco “No estamos satisfechos con *El joven rebelde*. Para nosotros ha sido un verdadero problema, y un motivo y elemento casi traumático”. Es evidente la incomodidad de Alfredo Guevara al escribir esta carta. El maestro en el que habían puesto muchas expectativas no está cumpliendo como esperaban los cubanos. Sin embargo –escribe firme Guevara- el cine cubano necesita *El joven rebelde* y de una manera necesaria para los cubanos. En la segunda hoja Guevara le reitera a Zavattini la naturaleza de la revolución y con qué espíritu deberían escribir el guión. Para los cubanos el gran problema es que Pedro, el protagonista, es un “animalillo ciego”, mientras que para Guevara y los demás debe ser un “carácter aún salvaje y puro, [...] pero también con una voluntad de justicia” que sólo se puede dar con la experiencia concreta. Zavattini había pensado en Pedro como un chico adolescente puro e inconsciente que casi de manera milagrosa se convierte en un revolucionario. Por otra parte los cubanos no aceptan esa característica milagrosa de la revolución y quieren rescatar el esfuerzo y la lucha que les ha costado.

Alfredo Guevara lista en detalle los problemas prácticos del guión donde la vida del protagonista se desarrolla en un ambiente limitado al campamiento y al entrenamiento, lejos de la ciudad. Sin embargo, y por ser fieles a la realidad histórica que tanto le importa a Zavattini, Guevara le explica que este adolescente debería estar en contacto con los campesinos y con la gente del pueblo antes de llegar al campamento, para interpretar y representar las ansias del momento en su complejidad. Además, sabemos con esta carta que Guevara ya ha hecho esa selección que le había

pedido el maestro: “A partir de ahora Julio García Espinosa encabeceará ese grupo” y con él “Tomás Gutiérrez Alea, José Miguel García Ascot, José Hernández, Héctor García, José Massip y otros amigos”.

El joven rebelde necesita una coincidencia histórica que puede hacer de este largometraje la representación artística y propagandística de lo que está aconteciendo realmente en la ciudad en ese momento. Por lo tanto, no basta la belleza poética propuesta por Zavattini, sino es necesaria una revisión. Guevara le explica a Zavattini que en aquellos días Fidel Castro había dado un discurso en televisión narrando la historia de “un joven rebelde” ahora comandante que “encabezará un nuevo movimiento de la juventud, dirigido a crear y a construir” y que cuarenta mil muchachos se entrenarán para construir casas y escuelas y llevar la alfabetización a los campesinos.

El joven rebelde encierra tanta importancia para el grupo de cineastas cubanos no sólo por poder realizar una película de propaganda según un crecimiento y una formación artística internacional (con García Espinosa y Gutiérrez Alea con el diploma italiano), sino que se ve esta producción como la posibilidad de convertir a la nueva generación de cineastas en héroes visuales de la pantalla cinematográfica revolucionaria. Esta película puede llegar a ser propaganda y ejemplo de identificación para estos cuarenta mil jóvenes a la vez y los cubanos ven claramente este potencial. De allí la importancia de ser fieles a los hechos históricos y de mostrar bien el contacto del joven con los campesinos y con el pueblo, para que la película sea ejemplo, y quien la realiza sean recordados como los portadores de un ejemplo revolucionario quedándose en la historia revolucionaria y en la memoria colectiva con su acto. Guevara cierra la carta reiterando una vez más que “*El joven rebelde*, Zavattini, es para nosotros una necesidad”.

Esta carta es un documento importante. Aquí se representa el momento en el que comienza la discusión entre Cesare Zavattini y los directores cubanos que provocará la ruptura en la adopción del neorrealismo italiano en la producción cubana. En esta discusión es claro el comienzo de esa evolución artística que en la ruptura con el neorrealismo encuentra su identidad y la manera de expresarla. La negación sobre el guión y cómo debe ser este adolescente revolucionario afirma la necesidad de alejamiento, pero a la vez con este acto reconoce la presencia esencial del neorrealismo en el proceso de modernización cinematográfica.

La tentativa de establecer el carácter de Pedro crea el espacio de ruptura, hallando en el fragmento esa posibilidad creativa para hablar de sí mismos desde una perspectiva interna y nacional. Este debate no se podría dar sin la ruptura, haciendo esta discusión un momento importante de crecimiento para el cine cubano. La reinvención y la reinterpretación buscadas se quieren transformar en un lenguaje nacional, sobre temas nacionales, para la población revolucionaria, desde una perspectiva internacional.

Zavattini el 16 de agosto de 1960 escribirá a dos cartas: una para Guevara, y la otra en la misma fecha para Hernández. En las dos el tema principal es *El joven rebelde*. Sin embargo, mientras la carta para Hernández es un tono más relajado, la carta para Guevara es una carta problemática por el desacuerdo que debe resolver.

La carta para Guevara se desarrolla con un tono calmo pero decisivo y constructivo para encontrar soluciones que les vengan bien a los cubanos y a la causa revolucionaria. Justifica esta diferencia de opiniones en el hecho de que el guión necesita trabajo –como él lo había pre anunciado en su última carta. Sin embargo aclara su leve desacuerdo en considerar *El joven rebelde* como una obra hecha puramente para propaganda reclamando cierta importancia artística y estética. Por otro lado, mientras los cubanos insisten en mostrar la imagen de Pedro en el recorrido

hacia la Sierra, y en la ciudad en contacto con los campesinos, para Zavattini no es tan importante, es una cuestión de calidad de escenas y no de cantidad de escenas. Sigue la carta garantizando su total colaboración y su respuestas inmediatas a la futura correspondencia con Julio García Espinosa. Además especifica que aunque entiende porque han puesto en los títulos que el guión y el argumento es de Cesare Zavattini, es justo que pongan también los nombres de los jóvenes que están trabajando en el guión.

La promesa de diálogo entre Julio García Espinosa y Cesare Zavattini no tarda en llegar: el 22 de junio de 1960 el cubano escribe al maestro tras enterarse oficialmente que será el director de la película. Tras expresarle su entusiasmo en ser el director de la obra, no tarda en listar los elementos que según él no funcionan en la película. Siguiendo la línea discursiva ya encarada por Guevara, García Espinosa también expresa a su “modesto modo de entender” que el problema parece ser el carácter del protagonista, su ingenuidad frente a una consciencia política que debería tener, un “choque continuo entre lo viejo y lo nuevo” y no entre dos personajes.

Pedro, según García Espinosa, debe ser más que un aventurero, una combinación de viejos deseos de aventura que encuentran deseos más nobles que los de simple aventura para crear “un triunfo más evidente sobre lo viejo” de los valores revolucionarios. La carta especifica bien claramente la idea del director cubano sobre la línea argumentativa de *El joben rebelde*: una película que no sea “solamente el inicio de una conciencia revolucionaria, sino el comienzo de una actitud más consecuente con esta conciencia”. Finalmente, Julio García Espinosa concluye su carta entre el alago del comienzo para Zavattini y las exigencias de los cubanos, reiterando la importancia de la poética del guionista italiano, subrayando la utilidad absoluta del material trabajado con él pero sin dejar atrás el objetivo de producir un

“film actual para nuestros ojos”. García Espinosa trata así de imponer un distanciamiento, sin por eso negar la fuerte conexión con el neorrealismo.

El 29 de agosto de 1960 Alfredo Guevara vuelve a escribirle a Zavattini. Reitera en esta carta la importancia de Pedro como ejemplo de joven rebelde para todos aquellos jóvenes cubanos que quieren ser parte de la Asociación de Jóvenes Rebeldes creada por Fidel Castro. Alude además que *El joven rebelde* ha sido la inspiración para Fidel al empezar esta asociación y que Pedro aún más constituye la esperanza para el futuro, en una “Cuba de hoy, [donde] Pedro estudia, crece, garantiza los años que vienen”.

El 12 de septiembre Cesare Zavattini le contesta a Alfredo Guevara. Zavattini se pone a disposición para empezar la producción en noviembre como afirmado por Guevara en su carta. A la vez, propone encontrar la “giusta misura” entre su “troppo poco e il vostro troppo in sede di propaganda” subrayando su posición y distanciamiento del actitud cubana.⁸² A medida de que sigue la carta, esta vez el tono de Zavattini es más melancólico y desepcionado por el silencio de los cubanos sobre varios proyectos que se han dejado incompletos durante la estancia de Zavattini en la Habana con la promesa de completarlos.

En particular, expresa su insatisfacción por dejar incompleto el proyecto *Revolución a Cuba* que el italiano quería que fuera el primer proyecto a estrenarse por la necesidad que el mundo tenía por conocer históricamente los hechos de la revolución cubana.

Sin embargo, y a pesar que Zavattini ya hubiese pensado en un director italiano preparado a la cooperación (Francesco Maselli), como se entendía a un año del

⁸² El balance entre su (de Zavattini) poco deseo y el deseo demasiado grande de propaganda (sobre la película). La traducción es mía.

comienzo de la revolución este proyecto –por el cual Zavattini hasta se ofrece hasta trabajar gratis- no se realizaría.⁸³

Pero la mayor decepción del artista italiano es por la invitación a regresar que nunca le ha llegado como parecía haberse establecido con los cubanos mientras Zavattini todavía estaba en la Habana. Zavattini parece reclamar su lugar en la isla, es como si presintiese que los cubanos están tomando una distancia. A la vez sabemos que Zavattini no recibirá ninguna otra invitación por parte del gobierno revolucionario. Su atención y casi preocupación prioritaria al eco internacional de los eventos cubanos reflejados en el cine desafinan con la preocupación cubana focalizada sobre todo en una repercusión nacional.

El 14 de septiembre de 1960 Zavattini recibe otra carta de García Espinosa sobre *El joven rebelde*. Una carta breve, educada, pero con un tono más circunstancial. No tarda en llegar la respuesta de Zavattini el 21 de septiembre del mismo año. Una carta igualmente breve, casi seca, sin ni siquiera una despedida. Zavattini sigue reiterando su punto “un sistema di lavoro preciso e rapido” con las correcciones que el autor se augura no tengan que ver mucho con la estructura (en la cual ha trabajado Zavattini en Cuba). Sólo de esta manera el italiano sostiene que “E’ questo il solo modo per vedere in concreto che cosa voi volete”.⁸⁴

⁸³ Francesco Maselli es un director de cine nacido en Roma en 1930. Director neorrealista se ha graduado en el CSC y ha trabajado desde 1949 con Luchino Visconti, Cesare Zavattini y Michelangelo Antonioni, entre otros. Su producción es tanto documental como de ficción y siempre en sus obras se ocupa de temas sociales. No hay mucho material de sus contactos con Cuba, pero en varias cartas se cita la posibilidad de mandarlo a trabajar a Cuba. A la vez, en varias obras de Maselli, entre las cuales *I delfini* (1960) y *Gli indifferenti* (1964) Maselli elige entre los actores protagonistas al actor cubano Tomás Millán el cual tuvo una carrera estensa como actor en Italia – y no sólo con Maselli- desde los años 50 en adelante.

⁸⁴ En la primera frase Zavattini especifica que había dado indicaciones precisas para proceder con “un sistema de trabajo preciso y rápido”. En la segunda cita dice que “Esta es la única manera de saber en concreto lo que ustedes quieren”.

El 24 de octubre del 60 y de nuevo casi a un mes de distancia el 22 de noviembre del mismo año Cesare Zavattini le escribe a Alfredo Guevara. En ambos casos el tono de Zavattini otra vez se muestra algo insatisfecho: se queja de los silencios de la que considera una segunda patria, del silencio sobre *El joven rebelde* por parte de García Espinosa, vuelve a insistir sobre la importancia de no alterar la estructura de la película puntualizando que la noticia por ser real no debe dañar la poética de la trama cinematográfica, y finalmente propone un par de proyectos para difundir noticias sobre la revolución cubana en Europa.

Varios son los proyectos y las invitaciones a italianos (como la de la cual se habla a Levi, Moravia y Pratolini) que los cubanos parecen dejar al lado. El guión de *El joven rebelde* parece que ha ido estableciendo una distancia del neorrealismo y de Cesare Zavattini a medida que se iban escribiendo estas cartas y que la conversación sobre este guión peleaba para guardar su identidad cubana. Por un lado, las intenciones de Cesare Zavattini son de llevar la revolución cubana a Europa como ejemplo de libertad. Por otro, los cubanos lo viven como una imposición estilística con la cual la única solución es romper de una manera no muy drástica y manteniendo la conexión que sin embargo se considera como la fuente desde la cual todo ha empezado.

Las noticias de Julio García Espinosa sobre *El joven rebelde* llegan el 28 de febrero de 1961 cuando el guión está prácticamente terminado. Tras una breve disculpa por el largo silencio, el tono es amigable. La carta es sustancialmente un resumen de las alteraciones consideradas necesarias por parte del director al guión. Se le piden correcciones y eventuales comentarios a Zavattini, pero el tono general deja entender que la obra para su director está terminada y que su preocupación del momento es de empezar a filmar.

El 14 de marzo de 1961 Zavattini escribe dos cartas: una es para Julio García Espinosa en respuesta a la carta del 28 de febrero; la otra es para Alfredo Guevara. Esta última, es una carta más en general sobre los planes de Zavattini en Italia y una posible futura invitación del italiano a la isla en respuesta a una carta del 1 de marzo que Guevara le escribiría a Zavattini y de la cual no se encuentra copia en el archivo. La carta para García Espinosa sigue la discusión y el desacuerdo entre el cubano y el italiano sobre como plantear la trama de la obra. Zavattini a lo largo de la carta enumera los elementos de la revisión con los cuales no se encuentra de acuerdo. Las escenas le parecen demasiado cortas, el protagonista que debía ser un jovencito ahora tiene diecisiete años, algunas escenas le parecen demasiado apuradas y demasiado retóricas. Zavattini termina la carta estando “certo che tu l’hai vista così”⁸⁵ como si fuera un mensaje indirecto, una invitación a seguir estos consejos. También, en un P.S. escrito a mano Zavattini especifica que quiere volver a ver las revisiones y solicita una nueva carta para seguir el diálogo.

Cesare Zavattini volverá a escribirle a Alfredo Guevara el 1 de mayo de 1961. Tras mostrar su solidaridad hacia el pueblo cubano, el italiano habla de varios proyectos pendientes y terminados. En esta carta invita por ejemplo a los cubanos a reconsiderar el proyecto de *Revolución a Cuba*, habla con confianza de Julio García Espinosa como director de *El joven rebelde*, como está satisfecho de su contribución y expresa el deseo de poder asistir y contribuir a la labor de montaje. Finalmente se dice sorprendido de aparecer en los créditos de *Cuba baila* por no haber sido parte –según él- de una manera satisfactoria a la realización del proyecto.

Zavattini no tendrá alguna respuesta de Guevara a esta carta, por lo tanto le volverá a escribir el 27 de mayo de 1961 citando brevemente y pidiendo noticias sobre *El joven*

⁸⁵ estando “seguro que tu también has imaginado (la película) así”.

rebelde, pero donde el tema principal vuelve a ser *Cuba baila*. Zavattini está molesto: los cubanos presentarán la película en un festival de cine italiano y el maestro todavía no sabe si lo han quitado de un proyecto en el cual –según él- él no ha tenido ningún rol. El italiano habla de una sinceridad y transparencia de sus relaciones con los cubanos que espera ellos no permitirán cambiar la naturaleza de esta relación.

Guevara le contesta a Zavattini con una carta el 30 de mayo de 1961. Sin embargo –y a pesar de citar *Cuba baila* varias veces en la carta- no responde a las inquietudes del maestro sobre la aparición de su nombre en los créditos. Esta carta se enfoca más que nada en la realización de *El joven rebelde* que con otras obras abre al mercado el cine cubano en un momento de tanta necesidad económica. Por lo tanto, Alfredo Guevara en esta carta reitera nada más la necesidad de ayuda por parte de Zavattini a difundir el cine cubano. Será García Espinosa con una carta del 8 de junio de 1961 quien hablará del ‘incidente’ *Cuba baila*. El director cubano se sorprende del estupor del italiano y le explica que la razón es sencilla: el guión no ha tenido cambios sustanciales y Manolo Barbachano Ponce (quien colabora y co produce la película) les ha dicho de tomar los comentarios de Zavattini como parte de la construcción de la obra, no como meros consejos. Por lo tanto Barbachano es ahora quien tendrá que hablar con Zavattini de la cuestión. Al no tener esta conversación epistolar posible entre Barbachano y Zavattini, lo que sí podemos suponer es que Zavattini termina por aceptar que su nombre aparezca en los títulos al comienzo de la película, porque así es como se ve en la obra.⁸⁶ Esta carta es importante también porque García Espinosa le

⁸⁶ La correspondencia entre Barbachano Ponce y Cesare Zavattini existe. Los documentos, como las demás cartas están en el Archivo Zavattini de la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia. Lo que no sé todavía –y que espero explorar más adelante- es si Barbachano le escribe a Zavattini sobre la cuestión de *Cuba baila*. Desafortunadamente, en aras de usar el tiempo de la manera más productiva, no he podido chequear ese material que tiene que ver con las correspondencias epistolares de Zavattini con otros directores latinoamericanos y en su momento sólo he preferido enfocarme en las correspondencias con los cubanos.

comunica al maestro que ha terminado *El joven rebelde* y que ha comenzado la edición. Todo ha sido realizado siguiendo –según como lo cuenta el director cubano– las indicaciones de Zavattini. Lo único –escribe– que no ha sido posible modificar es la edad del muchacho que ha tenido que quedarse en diecisiete años por representar esa edad el único actor que se ha considerado más adaptado a ese rol. Termina la carta con la esperanza de una futura visita a la isla a finales de 1961 (que sabemos nunca acontecerá).

La última carta donde se habla de *El joven rebelde* es de Zavattini para Alfredo Guevara. Esta es una carta general, donde Zavattini tiene al tanto los compañeros cubanos de sus planes italianos y de su nostalgia cubana. También es una carta que está incompleta, no tenemos las últimas páginas y la parte donde se habla de *El joven rebelde* no sólo se encuentra en esta última página cortada, y por ende está incompleta, sino que está tachada con un lápiz, como si fuese una parte que en la última versión (que no se encuentra en el archivo) se decidió cortar.

En esta última parte cortada, Zavattini habla del hecho que todavía no ha visto el producto final de *El joven rebelde* y por eso pide al cubano que lo pueda ver para poder escribir una crítica eventual.

Esta es la última carta entre Zavattini y los cubanos donde se habla de *El joven rebelde*, sin embargo la correspondencia epistolar entre los dos lados del Atlántico seguirá hasta por lo menos los años 80. Sin embargo, la reconstrucción del diálogo epistolar entre el maestro italiano y los pioneros del cine cubano sobre una película tan importante para el proyecto revolucionario y el crecimiento de la cinematografía cubana reconstruye el sentido dinámico de la evolución del cine cubano. El proceso que lleva a la realización de esta película es el resultado de la colaboración, presencia e influencia del neorrealismo italiano en el cine cubano. Pero a la vez, es una

demostración de la comunicación compleja con esa estética elegida como ideal para el discurso revolucionario que implica desde el comienzo de la revolución y sus primeras producciones un encuentro que sin embargo no puede existir sin un proceso de negociación y disputa que llevarán a la ruptura. Ha sido un largo proceso que ha empezado en la Habana y sigue hasta el estreno de la película en 1961.

La exigencia de realizar una película como *El joven rebelde* nace por el deseo de hacer un cine revolucionario que educara y promocionara la revolución. Todas las discusiones epistolares entre Zavattini y los cubanos demuestran que este era el objetivo principal. Las incomprendiones nacen del hecho de que llega un momento en el que Cesare Zavattini –según sus interlocutores cubanos- parece preocuparse más de la imagen internacional de la película, perdiendo de vista el objetivo principal para los cubanos: la educación revolucionaria de los jóvenes “Pedro” y el desarrollo del cine nacional para llegar a la modernización cubana. Sin embargo, las conversaciones con Cesare Zavattini son fundamentales para que los jóvenes cubanos entiendan el camino que quieren recorrer para desarrollar su dialéctica cinematográfica.

2.3.2 El libro

Estos diálogos con Zavattini son tan importantes para los directores cubanos que en 1964 el ICAIC decide publicar un ejemplar que recopile una versión integral del guión de *El joven rebelde*, y las transcripciones de todas las conversaciones grabadas entre *el maestro* y los jóvenes cineastas cubanos de las reuniones que habían tenido lugar durante los viajes de Zavattini a Cuba. El libro es una edición ICAIC de 1964 y aparecen como coautores Cesare Zavattini y Julio García Espinosa.⁸⁷ Los

⁸⁷ Encontré mención del libro durante mi investigación en Cuba. Pude recuperar una copia del libro en la biblioteca de University of Florida.

colaboradores a la escritura del guión (y por eso incluídos en las conversaciones grabadas y reportadas en el libro) son José Massip, Héctor García Mesa y José Hernández. El libro se abre con unas “Notas sobre *El joven rebelde*” que se divide en varias secciones que hablan detalladamente en cada sección del proceso que ha dado vida a las varias componentes de la obra: el guión, la escenografía, los actores, la música, los lugares elegidos para la filmación, y la fotografía. Es Julio García Espinosa que hace el cuento de cómo nació *El joven rebelde* que sobre todo en la parte sobre el guión revela una armonía con el italiano que en realidad –y lo sabemos por las cartas- no se dió de esa manera. García Espinosa cuenta la pasión del italiano por conocer las zonas de la guerrilla, como Zavattini se apasiona y apoya la causa, las entrevistas con los barbudos que hacía “muy difícil distinguir dónde comenzaba la historia y dónde era que terminaba la anécdota” (7). La sección de escenografía resalta la importancia que había constituido rodar en lugares naturales –poniendo en evidencia de esta manera la validez de los métodos neorrealistas- y cuenta el director que el único lugar donde sí fue necesario montar la escenografía fue en las Minas del Frío donde el comandante Che Guevara había tenido su cuartel durante un tiempo. La reconstrucción se justifica como un acto necesario para darle veracidad a la narrativa. La sección sobre los actores revela la dificultad de no trabajar con actores profesionales, sin embargo se hace de una manera que resalta una vez más la eficacia de las técnicas neorrealistas. Finalmente, la sección sobre la fotografía pone en evidencia la utilidad de tener un fotógrafo extranjero que pudiera educar a la fotografía cinematográfica los futuros directores de fotografía cubanos. Tras esta introducción sobre los aspectos técnicos de la película, el libro presenta la versión completa y definitiva del guión de la película. La parte final del libro incluye

las transcripciones de las grabaciones de esas charlas con Zavattini mientras en Cuba.

Esta última parte se titula “Conversaciones con Zavattini”. Un epígrafe resume:

Reproducimos algunas de las conversaciones de Cesare Zavattini con Julio García Espinosa, José Massip, Héctor García Mesa y José Hernández durante el trabajo de mesa del guión de El joven rebelde. Se ha procurado conservar la espontaneidad de las conversaciones grabadas.” (87)

Las transcripciones se abren con una descripción del protagonista Pedro hecha por Zavattini. Desde las primeras líneas es clara la intención de Zavattini de tener un protagonista ingenuo, instintivo, que se parezca a un “garibaldino” (87).⁸⁸ Sin embargo, es evidente a través de esta comparación cómo el maestro piense en Pedro en términos italianos en vez que cubanos y esta será la resistencia mayor que los cubanos le harán a Zavattini.

No sabemos quiénes son los interlocutores de Zavattini, nunca se especifican sus nombres, sino simplemente son definidos como “interlocutor”. El primer interlocutor muy tempranamente en la discusión muestra su desacuerdo con las ideas zavattinianas y propone enfocarse en la escena de la madre. Zavattini interrumpe el fluir de estas ideas (sólo tenemos dos líneas del interlocutor) y aclara que “Yo creo que era bastante clara...” (87). El interlocutor se apresura para aclarar su punto y se enfoca en aquellos matices caracteriales de Pedro sobre los cuales sabemos habrá muchas discusiones. Muy pronto el lector se da cuenta del problema comunicativo: Zavattini quiere un personaje mucho más ingenuo del Pedro revolucionario que están buscando los cubanos. Zavattini construye y explicita ampliamente su idea del ejército rebelde y de un joven revolucionario hasta llegar al meollo de la cuestión.

⁸⁸ En Italia se define “garibaldino” cualquier soldado que adopta los ideales de libertad de Giuseppe Garibaldi, militar y héroe nacional que tuvo un rol fundamental en la liberación y unidad de Italia. Sin embargo, en Italia se define “garibaldino” también aquellos soldados que combatieron en la Resistenza tras la segunda guerra mundial. Cesare Zavattini quiere que Pedro sea garibaldino en su instinto luchador por la justicia y la libertad de su país.

Hagamos la historia de un muchacho superficial, inculto, ignorante [...] porque tiene un alma instintiva, valiente, generosa, pero sin comprender bien la finalidad. Tanto es así, que el Ejército de Fidel Castro se preocupa de convertir a esos muchachos en lo que no son. [...] Y sin embargo, entran y después se vuelven instrumentos de la Revolución. Se pudiera decir que son los primeros objetos de la Revolución; objeto y sujeto. [...] En fin, es un rebelde. Un clásico rebelde: anárquico, ignorante. (90-91)

La imagen de Pedro que ofrece Zavattini es clara: un muchacho inconsciente. Sin embargo, este concepto de rebelde no es aceptado por sus interlocutores y no sólo por no representar –en opinión de ellos y como argumentado a menudo por García Espinosa en sus cartas para el maestro- la realidad de un joven muchacho durante aquellos años en Cuba, sino porque a mi ver describe con un accento negativo el trato revolucionario que se les da a los jóvenes. Zavattini al decirles que un rebelde no sólo es ignorante sino es tratado como objeto por la revolución para plasmarlo y educarlo para la causa revolucionaria implica una negatividad que se le debería reconocer tanto a los jóvenes cubanos que a la causa revolucionaria. De esta manera, la revolución sería tachada como manipuladora de sus jóvenes (ignorantes). Una definición social y humana que los cubanos y el proyecto revolucionario no están interesados en divulgar.

La respuesta de uno de los interlocutores no tarda en llegar: “Zavattini, es discutible...” (91). El joven debe ser movido por una necesidad de carácter político, que surja de él mismo, casi espontáneamente. Zavattini en las conversaciones muestra su desapunto a medida que se sigue trabajando en el texto: Estamos quemando el esquema inicial con gran libertad. [...] No me parece bien.” (97-98). Mientras para Zavattini el muchacho se va a pelear por instinto, porque todo el mundo odia a los soldados de Batista entonces él también (99); para el interlocutor debe haber un conflicto humano radical en la elección entre su familia y la ayuda que le debe y quiere dar al padre a cultivar la tierra, y la revolución. (98)

Cesare Zavattini toma entonces el concepto central de la revolución y desde su perspectiva analiza e instruye sus interlocutores que: “Mussolini también dijo: Revolución. La revolución fascista. Y las cosas quedaron exactamente igual. En mi país no cambió nada. La estructura burguesa quedó intacta” (107). Con esta comparación entre la situación fascista y la condición cubana revolucionaria, Zavattini quiere dejar muy claro el concepto: la revolución potencialmente puede convertirse en cualquier cosa, hasta en una dictadura. Lo que distingue la revolución cubana es el momento específico en el que se está actuando y que le dará el potencial socialista que se le quiere otorgar. Y este potencial es necesario darselo a través de la representación de Pedro como un joven ingenuo, pero potencialmente bueno para la causa. Para Zavattini el punto no es anticipar el futuro a través de un personaje ya moldeado sobre el modelo de lo que se piensa la revolución será, sino hacer sentir ese potencial para llegar a lo que se ve para el futuro de la revolución. La idea de Cesare Zavattini aquí lleva a una de las fracturas fundamentales entre el italiano y los cubanos: la idea que el concepto de revolución no es necesariamente neutral, sino que puede ser manipulado.

Sigue la charla con muy pocas interrupciones por parte de los interlocutores. Zavattini es una fuente de ideas que miran sobre todo a darle una estructura y consecuencialidad a los hechos. El espacio para sus discípulos en estas páginas es muy poco. Esta falta de espacio visualmente representada en la impresión de estas conversaciones representa esa necesidad de ‘espacio’ por parte de los cubanos a la hora de decidir de su propio cine.

La transcripción de las grabaciones de estas conversaciones entre Zavattini y los cubanos terminan aquí en el libro. No sabemos lo que queda censurado. Pero la transcripción, como un documental da la ilusión de una realidad más allá de la

representación, y a la vez es manipulable. A pesar de no ser completa, la discusión sobre *El joven rebelde* se ve encendida hasta en su pulida versión oficial publicada por el mismo ICAIC. Sabemos por las cartas que los diálogos entre Italia y Cuba no se limitarán a la presencia de Zavattini en la isla, sino el trabajo sobre Pedro continuará tratando de encontrar su identidad en el desacuerdo. La importancia de este personaje no es meramente una cuestión fílmica ni para los cubanos ni para el italiano. *El joven rebelde* representa el comienzo de la construcción de una narrativa revolucionaria –por parte de los cubanos- y la ocasión de rescatar el neorrealismo –según como el maestro lo entendía- para Zavattini. Pedro debe ser un modelo para las generaciones de jóvenes, los cubanos no pueden fallar en darle un espacio en pantalla “equivocado”. La pantalla debe sear cubana. Para Zavattini si Pedro es un modelo revolucionario moldeado bajo el espíritu zavattiniano significa que Pedro representaría un modelo también en esa Italia que hace tiempo había puesto en discusión la manera de ser revolucionarios a la ‘Pedro’ y su manera de ser neorrealista en su identidad cinematográfica.

El conflicto con Cesare Zavattini empieza en el momento de producir el primer largometraje tras el triunfo de la revolución que también encarna ese mensaje pedagógico revolucionario que mira a garantizar su futuro. Sin embargo, la publicación de un libro producido por el ICAIC inmediatamente después del estreno de la película y que reporta las conversaciones con Zavattini encarna la estrategia revolucionaria de captar el espíritu internacional de la revolución y de su cine. Pasar de la producción oral (de las conversaciones) a la grabación, transcripción y publicación no sólo garantiza la existencia de un maestro de cine a nivel oficial, sino lo transforma en un acontecimiento permanente en la producción de una historiografía que desde el año cero el gobierno había empezado a producir. La creación del evento

y reportarlo por escrito sirvió por dos objetivos: fijar en la memoria colectiva cubana el valor de la revolución; y a nivel internacional para hacer conocer la revolución, su pueblo y su cine.

Los desacuerdos entre Zavattini y los cineastas cubanos encarnan una primera ruptura con la estética italiana. Sin embargo, el distanciamiento que la ruptura debía provocar, lleva a la creación de un espacio común que los aúna: la producción de documentos escritos, de publicaciones, de transcripciones. La relación idiosincrática que empieza con el neorrealismo italiano a partir de la producción de *El joven rebelde* es significativa por crear un espacio negativo que de aquí en adelante, y no sólo en la trayectoria artística de Julio García Espinosa, adquirirá una conexión alternativa y menos explícita con el neorrealismo. La incapacidad de liberarse de ello en las producciones futuras, a pesar de lo que estos directores declaren –y en particular en esta disertación en el caso de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea-, confirma la existencia de una conexión entre la producción cinematográfica cubana y el neorrealismo italiano que continua aún cuando se niega o se cree superada. Este contacto se evidencia gracias a los distanciamientos voluntarios. Si bien estos directores justifican el querer alejar de la estética italiana para buscar un estilo puramente cubano, esta búsqueda sería impensable sin la resistencia al neorrealismo. La investigación de estos *otros* diálogos invisibles entre las dos estéticas cinematográficas descubren el desarrollo de la cinematografía cubana desde una perspectiva invisible pero influyente en la mayoría de los trabajos más importantes de esta década y del siglo. El libro publicado por el ICAIC en 1961 sobre el largometraje *El joven rebelde* comienza la exploración de estos diálogos *otros*.

2.3.3 La película

La película comienza con un primer plano de lo que luego veremos será el joven rebelde. La cara es iluminada por la mitad y sabemos por la luz y los sonidos que es de noche. El joven rebelde está esperando por algo. Se levanta para irse –a escondidas- de su casa. Una toma de la casa nos deja ver que es un lugar humilde y que en el mismo cuarto hay otra gente que está durmiendo. Mientras el joven se está escapando sale la madre y lo llama por nombre: Pedro. La madre le pregunta adónde se está escapando, pero lo hace con un dramatismo que nos deja entender que la pregunta es retórica. Pedro le contesta que se va a ir a la Sierra para juntarse con los guerrilleros. La madre expresa su miedo, se opone, pero vemos a un joven determinado a irse. Sale de la casa el padre del joven también, pero no es para parar a su hijo, sino para consolar a su mujer, como si entre hombres fuera más fácil comprender la necesidad de esa acción. Los dos están desesperados e impotentes frente a la determinación de su hijo. Lo llaman varias veces, el joven sin embargo se va.

Empieza así su viaje para irse a la Sierra, un viaje que como un álbum fotográfico sirve para mostrar a los espectadores las barbaridades de los soldados de Batista. A mitad del camino del protagonista otro adolescente se junta al viaje, pero este último lo vemos más miedoso. Pedro desde el comienzo se destaca por su coraje y convicción en lo que hace. Inmediatamente el público conoce al protagonista: Pedro le pregunta a su compañero de viaje por un fusil. La lucha necesita armas, mensaje bien claro desde el comienzo. Sin embargo los dos personajes muestran dos actitudes distintas: la del valiente y la del más jovencito que tiene miedo de los guardias, de los controles, de que los van a torturar.

Un momento lúdico entre los dos jóvenes interrumpe el empeño moral que sentimos desde el comienzo de la película y los hace regresar a su edad joven. Sin embargo, de repente vuelven a la causa. La causa es lo más importante. Este momento es interrumpido por un coche que casi los tropieza por andar los dos jóvenes en el medio de la calle. El conductor les habla en inglés mostrando su molestia. Esta escena da una imagen fuertemente negativa del americano, pintándolo como un bruto.

En la próxima escena los dos adolescentes han llegado en la casa del tío del más joven que es donde podrán robar el revólver que les hace falta para ir a pelear con los guerrilleros. Mientras tratan de sacarle el revólver a escondidas el tío se entera. Por consiguiente, el adulto regaña a los dos chicos y le dice a su sobrino que lo va a mandar de vuelta a su casa. Pedro está determinado a no volver, el adulto entonces le dice que no le importa, pero que no meta a su sobrino en eso. Es evidente la intención de transmitir y recordar al espectador el sentimiento de miedo que la población vivía durante Batista para otorgar un metro de comparación (negativo) a las promesas revolucionarias.

El joven rebelde tendrá que seguir su viaje sólo. Una próxima escena bucólica muestra a Pedro andando por la calle con una mirada orgullosa pero inconsciente de lo que va a ser juntarse a los rebeldes. Va comiendo una manzana y caminando en los campos. Una música ligera lo acompaña como si aquello fuera un paseo, la aventura de un niño. Pedro sigue en su niñez jugando con un perro callejero. Se para bajo un árbol para descansar, pasa de allí un guajiro a caballo y los dos se miran. El primer plano de las miradas entre los dos, casi la total falta de diálogo (los dos se hablan sólo para decirse frases de circunstancias y Pedro le miente al guajiro diciéndole que está viajando para buscar trabajo en un cafetal), y la próxima escena donde se ve el guajiro que conduce a Pedro hacia la Sierra haciéndolo pasar por su hijo frente a los policías,

expresan una fuerte carga emotiva que se quiere transmitir al espectador. El silencio es cómplice de un sentimiento común. El sentimiento común establecido en la pantalla entre los dos personajes se extiende entre los espectadores que sin hablar entre ellos también están mirando a los ojos del guajiro y de Pedro, también entienden el mensaje no dicho, son parte del pacto, y son cómplices del nacimiento del cuerpo nacional único y revolucionario.⁸⁹

En el camino, Pedro se duerme apoyándose al hombro del hombre, imagen que evidencia su puerilidad. El guajiro mira con orgullo hacia la cámara que sigue su cabalgada. La cámara remplaza la mirada del espectador que deja de ser pasivo y participa en los sentimientos, vive las contradicciones, se pone en la piel de los personajes. Los dos llegan a la Sierra. En este momento el guajiro le da voz al pacto silencioso: le revela que ha entendido que el muchacho no quiere ir a buscar trabajo a ningún cafetal, sino que se va a juntar con los barbudos, y se ofrece acompañarlo diciendo a los guardias que sería su hijo.

La próxima escena es de unos soldados que controlan a unos civiles de una manera violenta. Paran a un viejo guajiro y le secuestran unas latas de leche por sospechar que sean para los barbudos. El sergente se acerca para interrogarlo y comienza diciendo que antes que llegaran esos “hijos de ...” (los barbudos) todos vivían felices. Le pregunta si a él le gustaría que no se respetara la propiedad privada repartiendo para todos lo de uno y finalmente especifica con desprecio que eso es comunismo. La actitud del sergente negativa hacia el comunismo es una metáfora que refuerza la brutalidad de los soldados frente a la nobleza de los objetivos revolucionarios. En la negatividad presentada por los militares batistianos, se reafirma la fuerza presente de

⁸⁹ Considero la definición de la isla de Cuba como un cuerpo único y homogéneo según como lo describe Magali Muguercia en su artículo “The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties”.

la revolución y se crea el recuerdo de lo acontecido. El viejo niega que las latas de leche sean para otra gente, manteniéndose firme en su versión de los hechos: las latas de leche son para sus hijos. Otra vez, la dramaticidad de la situación busca una conexión empática con su público.

Tras llevarse al viejo de las latas de leche a la cárcel para investigarlo, el Sargento para al guajiro que está acompañando a Pedro. Le hace gritar “abajo la revolución” como demostración de que el guajiro no es revolucionario. Hay un momento de tensión entre los dos evidenciado por una toma de los dos actores que se miran en los ojos, pero finalmente el guajiro baja su mirada y dice el moto. El sargento los deja ir pero murmulla que “ya no se puede confiar en estos”, refiriéndose a los campesinos, dejando entender que la fuerza de los barbudos y la influencia que tienen sobre los campesinos es fuerte y ha asustado en su momento a los represores, otorgándole una carga de fuerza y emotiva a la revolución. Volver a los momentos inmediatamente anteriores al triunfo crea una conexión entre el pueblo y la causa y a la vez provoca un sentimiento nacional revolucionario.

En el recorrido Pedro mira a los soldados que se hacen servir comida por civiles.

Unos niños juegan en la calle con un soldado pero de repente se oyen unos disparos.

Todo el mundo huye o cierra las ventanas. Sin embargo, Pedro decide quedarse al ver que hay rifles por allí que puede robar para luchar con los guerrilleros. Se separa del guajiro a pesar de que este lo advierte de la peligrosidad de la situación. La prioridad para él es procurarse un fusil porque la revolución necesita armas y –en su mensaje para el público- necesita luchadores.

La próxima escena es en un bar, el soldado que antes jugaba con los niños está borracho y baila con una mujer. Están bailando una música popular cubana. Pedro piensa robarle el rifle, pero se acaba la música. El soldado vuelve y esta vez pone una

música americana. La contraposición musical entre la música popular cubana y la americana crea una yuxtaposición entre lo nacional y el invasor, subraya quien es el enemigo, y lleva al espectador a tener empatía con el joven rebelde. Mientras el soldado se entretiene con la mujer Pedro le roba el rifle y se escapa. Sin embargo el soldado lo sigue y los dos se encuentran cara a cara. El soldado trata de amenazarlo primero, y luego de convencerle. Pedro por primera vez tiene que elegir. Dispara sin golpear al soldado. Pero es suficiente para que el soldado se escape y que veamos a Pedro como un hombre y no como un adolescente.

La escena siguiente es de día. Pedro se despierta abrazado a su fusil, señal de su triunfo. El comienzo de su lucha contra Batista. Una niña lo está mirando y tras hacerle unas preguntas sobre el porqué se encuentra allí lo conduce al lugar donde Pedro por primera vez se encuentra con los barbudos. Los rebeldes se retratan como unas figuras divinas o mitológicas, entre dos rocas, aparecen con mucha luz tras de ellos. Nos enteramos que la niña en realidad es un mensajero de los barbudos, es un niño, y además es un experto de fusiles (no sólo sabe disparar, sino que los hombres le preguntan a él si el fusil que trae Pedro es “bueno”). Esta manera de retratar a este niño lleva al espectador a la comprensión de la revolución como una misión que no tiene sexo ni edad. El uso de un niño como mensajero y experto en armas cancela la infantilidad del personaje, otorgándole un valor de combatiente. Un combatiente no tiene edad, nombre, sexo, lugar. Es un cubano. Implícitamente, el niño es una metáfora indirecta para entender mejor el personaje de Pedro. Pedro no es un adolescente: a medida de que la película continúa, Pedro se transforma en adulto, en un hombre, en un combatiente, en un cubano. El desarrollo de la película educa al público a la percepción de Pedro, tal como la revolución en la película hace de Pedro un hombre y lo educa. La película y lo que acontece en la trama a Pedro, es lo que

acontece en la realidad entre el proyecto revolucionario y el uso que hace del cine para hacer de su público unos cubanos revolucionarios.

Los barbudos acogen a Pedro diciéndole que será un buen rebelde. Lo primero que vemos es el entrenamiento de los rebeldes. Un entrenamiento militar. Todos se están entrenando con un bastón de madera, mientras que Pedro está orgulloso de tener un arma de verdad procurada por él mismo. Sin embargo el choque con la realidad y el mensaje educativo para el pueblo llega temprano: los rebeldes le quitan el rifle diciéndole que el arma es de la revolución y tiene que entregarla para la causa. A él resistirse recibe el primer orden. Contrariado tiene que entregar su arma para demostrar que es a la altura de la situación. Pronto entenderá que debe entregarla porque hay un entrenamiento que seguir primero. Se lo dice un rebelde que tuvo que irse de la Sierra por no resistir el hambre y el frío. Cosas que a Pedro parecen no asustar. Lo que sí lo asusta es el hecho que el rebelde le dice que tendrá que frecuentar la escuela. Claro mensaje pedagógico de la revolución. Pedro comenta “ni loco”. La resistencia de Pedro a la instrucción como la debilidad del rebelde que no resiste al frío y el hambre representan esa ignorancia y debilidad contra la cual la revolución quiere combatir para formar hombres revolucionarios. Pedro representa los desafíos que la revolución se propone encarar (desafíos que –se le enseñará al público- al final de la película tendrán éxito).

En la escena siguiente vemos a cada uno de los combatientes que se presentan diciendo su nombre, en qué trabajaban y si saben leer y escribir. Se le ordena que de ahora en adelante se llamen por el nombre de su pueblo. Así que desde ahora en adelante Pedro se llamará Palma. Palma declara que sabe leer y escribir aunque sabemos que no es verdad. Vemos una actitud por parte de Pedro presumida. Varias veces dice que él casi ni necesita el descanso entre un entrenamiento y otro. Hasta que

llega el momento de la verdad: cuando llega la noche todos deben leer. Cada uno lee unos fragmentos de José Martí. Cuando le toca a Palma se niega y comenta “aquí todo se hace a parte pelear”. Las ganas de Palma de pelear es ciega, tiene el fervor de un joven, mientras que la revolución es educación y disciplina. Esta vez no habrá consecuencias para Palma porque un mensaje vía radio – el único medio de comunicación que tienen- empieza a dar noticias sobre las condiciones de los campesinos. Otra manera – a través de la narrativa fílmica- de narrar la brutalidad de la dictadura.

Al día siguiente el comandante le ordena a Palma que frecuente la escuela. Pero antes de eso un avión empieza a bombardear el campamento. Todos los soldados están en el refugio cuando empiezan a compartir un cigarro. Un soldado fuma del cigarro dos veces y un revolucionario de pronto le dice: “no es para ti sólo”. La disciplina del compartir todo en partes iguales es una prioridad para la revolución y una vez más pequeños momentos como estos no tardan en reiterar el mensaje que se quiere impartir.

En la escuela Palma no presta atención, se resiste. Sin embargo el revolucionario que está dando clase lo obliga a aprender. En la próxima escena los rebeldes van a bañarse en el río. Pedro muestra su naturaleza y su independencia de los demás rebeldes en el momento que se encuentra con una muchacha que está lavando ropa y hay unas miradas entre los dos que lleva a Pedro a otro lugar, a otros intereses. Una escena, esta, que subraya su compromiso aún limitado y pueril con la revolución. Empieza a charlar con la muchacha, la cual le pide un caracolito del mar. Llegan los demás revolucionarios que lo llaman por su nombre de combate obediendo a las instrucciones recibidas. La muchacha cree que ese es su nombre y ella también lo llama de esa manera. De pronto Pedro reacciona y se precipita a explicarle que su

nombre es Pedro, y no Palma. Una reacción que subraya un rechazo a las reglas y a la identidad revolucionaria todavía fuerte en el crecimiento de este revolucionario.

Los rebeldes llegan hasta el mar para procurarse sal. La operación es peligrosa y tiene que hacerse en muy poco tiempo. Sin embargo Pedro, en su inmadurez arriesga el éxito de la operación para mantener su promesa de traerle un caracol a la muchacha. La acción de Pedro es arriesgada y pone en peligro la operación y la vida de sus compañeros. Sin embargo todo va bien hasta que en la vía de regreso los rebeldes se cruzan con algunos civiles desesperados. Las casas están destruídas por los bombardeos. Inmediatamente Pedro busca la casa de la muchacha que había conocido en el río. En el camino se encuentra un caballo muerto y casas destruídas. Finalmente encuentra la muchacha bajo la lluvia, que esta vez tiene una cara de tristeza y de dolor. Pedro le sonríe y le muestra el caracol, pero el romanticismo se rompe por la mirada de la muchacha seria e indiferente que se aleja. Esta contraposición entre la mirada de Pedro y el dolor de la muchacha establece la urgencia de toma de conciencia por parte de los jóvenes revolucionarios para interrumpir el sufrimiento y las desigualdades sufridos por las clases más bajas. La puerilidad de Pedro tiene ahora un valor distinto para el espectador: al existir frente a una mirada llena de dolor en una escena sin diálogo donde lo único que se escucha es el ruido de la lluvia, evidencia la necesidad de abandonar esa inmadurez, apela a la presencia y participación activa de todo ciudadano, y una toma del mismo protagonista nos hace entender que algo en él está cambiando. Sin embargo para Pedro hay mucho que aprender todavía, señal de los retos constantes que la revolución ha tenido que encarar y resolver.

El comandante quiere voluntarios para chequear las otras áreas que pueden haber sido afectadas por el bombardeo. Palma se ofrece inmediatamente, viendo en esta situación

la oportunidad de hacer algo más activo, y afirma con pretensión que él sabe disparar. Sin embargo el comandante llama a todos los demás menos a él. Su desagrado lo expresa en voz alta y apuntando al color del comandante exclama: “ese negro mierda...”. Lo escucha otro rebelde que se pelea con él diciendo: “Aquí no hay blanco y no hay negro. ¿Es qué la revolución no nos está enseñando nada?” como a reiterar frente a la ingenuidad y el fervor de Pedro la misión revolucionaria en términos de educación y de lucha, pero también de respeto y de igualdad.

Regresan por la noche al campamento con un herido: el que por la mañana se pelea con Palma. Pedro está decidido a irse, pero la noticia de que Habana (este es el nombre del herido) está herido lo hace desistir. Con los rebeldes alrededor del herido se escucha radio rebelde que anuncia el avance de Fidel y del Che como si fuera una despedida honrada para el herido. A la mañana siguiente se denuncia el robo de una ración de queso. Se descubre el culpable. Un tribunal establece que Campechuela –el que ha robado la ración de queso a Habana, el compañero muerto- debe ser condenado a la pena que señala el reglamento. A la vez, se le reiteran los conceptos de la revolución de honestidad e igualdad. El tribunal decide que Campechuela tendrá que dejar el ejército rebelde.

Pedro se acerca a Campechuela pero el ejército lo llama y él debe dejarlo. Pedro protesta con el capitán, pero sin resultado. Es un momento este, en el que Pedro debe elegir entre la revolución y el compañero y elige la revolución yéndose con los demás revolucionarios a pelear a pesar de su desacuerdo por excluir a su compañero Campechuela. Esta escena da al espectador una perspectiva de la evolución del personaje, de su entendimiento y aceptación de la revolución y de las reglas, aún cuando no las comparte.

Más bombardeos no tardan en llegar. Los soldados luchan gritando “viva Cuba libre y viva América Latina”. De repente el sonido de los disparos desaparece. Pedro se da cuenta que el capitán con el cual desde el principio ha tenido problemas y discusiones ha sido herido y ha muerto. Un *close up* de Pedro que mira al cielo como para buscar el avión culpable y hacer justicia nos cuenta de un hombre nuevo. Pedro vuelve al capitán y sigue un *close up* en su cara que nos hace entender que ha llegado para él el momento de darse cuenta y abrazar el espíritu revolucionario. Un soldado que está disparando allí cerca le pide una ramita para esconderse y le pregunta cómo se llama. Pedro contesta sin dudar y con orgullo que se llama Palma y lo reitera una vez más “mi nombre es Palma” como si se lo estuviera diciendo a si mismo. Diferentemente de cuando se presenta a la muchacha y rechaza su nombre de guerrillero, esta vez y con su capitán muerto al lado, Palma no sólo toma conciencia de la causa revolucionaria, sino que interioriza su identidad de revolucionario poniendo en primer lugar su nombre de guerrillero en vez que su nombre natal. Vuelve al fusil y la escena final filma el joven rebelde disparando por primera vez con convicción y conciencia revolucionaria. Este momento de catarsis para Palma lo hace el perfecto revolucionario, el ejemplo de seguir para la población.

2.3.4 Conclusiones

Es interesante ver como desde el comienzo la atención de la crítica se haya dirigido a la manera cubana de hacer cine revolucionario. En un artículo publicado en 1961 por Elizabeth Southerland titulado “Cinema and Revolution: 90 Miles from Home” la autora explora las películas cubanas más importantes del momento como *Cuba Baila*, *Historias de la Revolución*, *El Mégano*, y *El joven rebelde* – entre otras- y la actitud del ICAIC frente a la producción cinematográfica en relación al arte y a la agenda

política. La autora comienza afirmando: “In its three short years of existence, revolutionary Cuba has built up –almost from scratch- a film industry which is turning out work of striking quality [...] the first nationalized film industry on the American continent.” (42). Habla del entusiasmo de los jóvenes cineastas, aclama la importancia de *El Mégano* por haberse producido bajo el régimen de Batista y sigue con un análisis crítica breve de varias otras obras. El objetivo del artículo es resumir para el lector lo que está aconteciendo cinematográficamente en una isla como Cuba que en este momento es un importante epicentro de transformaciones políticas bajo los ojos de todo el mundo.

Uno de los últimos trabajos analizados en el artículo es *El joven rebelde*. La autora menciona la participación de los italianos Otello Martelli y Arturo Zavattini especificando que “apparently did not work out well”⁹⁰ (45) y resume en breve el contenido del film. El tema de su discusión al hablar de esta película se mueve rápidamente a la colaboración en Cuba de varios directores extranjeros entre los cuales naturalmente incluye a Cesare Zavattini, especificando: “Zavattini has worked in Cuba several times and other European directors such as Antonioni and Resnais have been asked to come. If and when they do, they will find remarkable facilities at their disposal. A huge “film city” is been completed [...]” (46). La autora se refiere al ICAIC y atribuye a la capacidad cubana más que a las colaboraciones extranjeras la posibilidad de producir cine. Es interesante ver aquí como desde el comienzo la crítica a favor de la revolución procure poner la atención en las capacidades cubanas más que las colaboraciones extranjeras, tratando de cubanizar las producciones cinematográficas. De la pantalla a la página escrita se procura mantener una línea

⁹⁰ No puedo confirmar esta información ofrecida por Elizabeth Sutherland sobre Martelli y Arturo Zavattini por no haber encontrado durante mi investigación alguna carta u otro documento que valide esta insatisfacción colaborativa de la que habla la autora.

discursiva coherente que mire a buscar, afirmar e inventar la cubanía en el cine. El público se estaba educando tanto al cine que en la producción literaria a ser revolucionarios.

Sin embargo, el artículo llega a analizar los temas tratados por la revolución, narra de la censura de *P.M.* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jimenez, subraya la tendencia de Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea a no preferir el Free Cinema y termina su artículo con unas preguntas abiertas: “Cuban cultural leaders, and Castro himself, have repeatedly emphasized that there is no question of the artist having complete freedom of form; only content must be controlled. As any artist knows (and the Marxist themselves maintain), form and content cannot really be separated” (49). La autora observa un problema potencial que ya había llevado a la censura de trabajos como el de *P.M.*; sin embargo, ve positivamente el hecho de que el ICAIC sea receptivo a estéticas que vienen del extranjero, analizando esta como una señal de apertura para el crecimiento artístico dentro de la isla. La recepción de estéticas extranjeras en Cuba se vive en una relación idiosincrática donde la tensión que se da por desearlas y rechazarlas a la vez lleva a ese tercer espacio fragmentado donde renegociar y reinventar lo que en cambio muy tempranamente se tiende a rechazar para rescatar lo que se define “cubano”.

El cine cubano desde los comienzos de la revolución se vive como un espacio educativo donde se ve lo necesario que es aprender a ser revolucionarios. En un estudio de Nicholas Balaisis, el autor explora como el cine contribuye y es parte de la esfera pública desde el comienzo de la revolución. Balaisis distingue dos espacios creados por la película y que operan a la vez: el de la sala donde se proyecta la película, y el espacio dentro de la película misma, ambos espacios que incluyen al espectador. Tomando en consideración la idea de Balaisis y el marco teórico que él

usa de Jürgen Habermas y Miriam Hansen, la noción de espacio determina cierta pasividad del público pero a la vez los obliga a un diálogo con la obra. El film invade y rompe el confín entre espacio privado y espacio público: “The public is thus dependent on a dialectal vacillation between distinct spaces, spaces whose distinctions are muddied with the arrival of mass culture” (28-29). El cine ofrece un espacio bidimensional donde la contemplación del espectador le permite identificarse, considerar los conceptos propuestos y por eso empezar el diálogo entre experiencia, imagen y posibilidades.

Siguiendo esta idea, *El joven rebelde* me parece un ejemplo muy apropiado para entender el rol del cine en relación al espacio social y su función en ello. El protagonista Pedro encarna la imagen con la cual todo joven debe desear proyectarse y con la cual identificarse. La pantalla es el espacio del deseo proyectado en la imagen de Pedro. *El joven rebelde* a la vez crea un espacio contemplativo dentro de la pantalla y rompe la barrera invadiendo el espacio público. En este espacio público la audiencia contemplativa empieza su diálogo con Pedro elaborando los mensajes vividos en el espacio del cine para aplicarlos en la vida fuera del cine. Esta idea de cine que rompe la barrera e invade el espacio público para dejar un mensaje pedagógico es la idea que los cubanos tienen muy clara al realizar *El joven rebelde* y un cine nuevo cubano.

La polémica sobre la necesidad de un cine *nuevo* a partir de la producción de *El joven rebelde* encuentra su manera de existir a través de la ruptura con el legado que el neorrealismo les había dado a los cineastas cubanos hasta ahora con todas las esperanzas puestas en esta estética. La necesidad de desarrollarse sin sentirse ligados necesariamente a un estilo europeo implica la práctica de la ruptura. La capacidad de provocar tales rupturas es la verdadera paraxis modernizante para el cine cubano por

el deseo de reinventarse. Tras la dictadura de Batista, se necesita una ruptura con aquel pasado para seguir adelante y en otras direcciones. Se rompe con el pasado y con todo lo que se considera hasta este momento “tradicional”. *Romper* se vuelve en un sinónimo de construir y no de deconstrucción. El neorrealismo viene a ser uno de los primeros momentos de inspiración para el futuro y de ruptura con lo viejo. La ruptura con el neorrealismo representa el empuje necesario para sacarle el “jugo” a lo aprendido en Roma y con Zavattini en la Habana. Las rupturas con el pasado dictatorial, con el neorrealismo y con las corrientes artísticas con las cuales se entra en contacto a seguir (como el cine soviético), representan los espacios que se crean a partir de un hecho histórico que empieza provocando la ruptura más grande: la revolución. Así que la revolución cubana se nutre y crece a través de las rupturas para multiplicar la creación de espacios propios donde encontrar, crear e inventar la *cubanía*.

El joven rebelde puede considerarse la película a través de la cual se comienza el distanciamiento al que Julio García Espinosa quiere llegar para conectar más íntimamente la causa política a la estética de una manera *cubana*. Pero antes de llegar a la ruptura, *El joven rebelde* es un proyecto que implica un camino de comunicación con Cesare Zavattini largo y complejo. La comunicación entre Julio García Espinosa y Cesare Zavattini no es un evento aislado, sino coexiste en el diálogo más amplio que incluye a otros directores y muchos otros proyectos cinematográficos, algunos de los cuales se realizarán y otros que en cambio nunca dejarán la página escrita para encontrar la pantalla cinematográfica. En el próximo capítulo exploraré la importancia y la evolución de la formación neorrealista en otro director cubano que se convertirá en uno de los más importantes cineastas para su isla: Tomás Gutiérrez Alea.

III capítulo

Coloquios discordantes: Tomás Gutiérrez Alea habla (neorrealismo) italiano

*[...] Neorealism was our origin,
and we couldn't deny it even if we wanted to.*
(Tomás Gutiérrez Alea in Julianne Burton, *Cinema and Social Change*, 123)

3. 1 *Lost in translation*: Titón⁹¹ el italiano

En este último capítulo analizaré la figura de Tomás Gutiérrez Alea y su relación con el neorrealismo italiano, con Cesare Zavattini y las evidencias neorrealistas en sus obras tempranas. En específico, en esta primera parte, exploraré las relaciones de Gutiérrez Alea con la estética neorrealista y con Cesare Zavattini a través de escritos y cartas del director cubano que ponen en evidencia su relación con el maestro y con el neorrealismo desde antes del triunfo de la revolución, y en específico al principio de las colaboraciones.

El análisis de sus escritos y en particular de un documento inédito encontrado en el Archivo Zavattini en Italia que transcribe una conferencia dictada en la Habana en 1954 por Gutiérrez Alea, pondrá en evidencia las ideas del cubano sobre el neorrealismo y el uso que se debía hacer de ello aún antes del comienzo de la revolución, recién llegado de su experiencia italiana. A seguir, el análisis de la correspondencia epistolar muestra la conexión que hay entre el uso del italiano de Gutiérrez Alea con el maestro y la huella neorrealista en su producción. A través del estudio de las cartas, podremos entender la percepción de Gutiérrez Alea del neorrealismo y del uso de la estética italiana que piensa hacer en sus obras. Luego, en las próximas secciones de este capítulo el estudio de sus trabajos pre revolucionarios y post revolucionarios nos ayudará a descubrir la continuidad estética de su trabajo y de qué manera maneja la presencia de la huella neorrealista en su obra.

La primera vez que Tomás Gutiérrez Alea llegó a Roma para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia en 1951 advirtió que el neorrealismo italiano ya se encontraba en una fase de decadencia y transformación. En ese momento, Tomás Gutiérrez Alea sintió que la calle –más que la escuela- le estaba ofreciendo la realidad

⁹¹ *Titón* es el apodo con el cual a menudo sus amigos se refieren a Tomás Gutiérrez Alea.

social de aquellos años italianos que para él representaron el punto de partida dónde aprender y madurar una consciencia artística políticamente activa. (Evora, 17)

Al regresar a Cuba en 1953, el resultado de esas experiencias se tradujo en la labor de Tomás Gutiérrez Alea en la empresa publicitaria *Cine- Revista* donde el director pudo empezar a producir documentales, reportajes y anuncios comerciales que más tarde serían producidos por la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.⁹² Inmediatamente tras el triunfo de la revolución, en 1959, Tomás Gutiérrez Alea con Julio García Espinosa fueron parte activa de la Sección de Cine en la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde donde Gutiérrez Alea trabajó el primer documental producido por la revolución: *Esta tierra nuestra* (1959).⁹³ Al año siguiente, Gutiérrez Alea fue el director de la primera película de la revolución: *Historias de la Revolución* (1960), con la cual por primera vez tras los estudios en Italia se dio cuenta que no estaba satisfecho con el producto final, y que se sentía perdido en su traducción de “neorrealismos”.

Pongo “neorrealismos” en plural porque me refiero aquí a la dificultad de Tomás Gutiérrez Alea de trabajar con los maestros de las obras de arte más importantes del neorrealismo (como Martelli) desconociendo la evolución que estos habían tenido dentro del neorrealismo. Como ya he citado varias veces, especialmente en el primer capítulo, el neorrealismo en Italia ya a partir de los primeros años 50 se divide y

⁹² Es en este momento que la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo produce el documental *El Mégano* (1955) dirigido por Julio García Espinosa y con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea. Documental secuestrado por la dictadura de Batista, *El Mégano* fue la primera obra de corte neorrealista producida tras el regreso a la isla de Gutiérrez Alea y García Espinosa de la escuela de cine en Italia. Hablo en detalle de *El Mégano* en el segundo capítulo.

⁹³ *Esta tierra nuestra* es un cortometraje de la duración de veinte minutos sobre la reforma agraria hecha por la revolución. Estrenado en 1959, este corto empieza la producción del cine propaganda usado por la revolución desde su comienzo. La producción cinematográfica revolucionaria empieza a usar el lenguaje visual –y en particular el cinematográfico- para educar a las masas. En el caso de *Esta tierra nuestra* el objetivo es el de explicar la urgencia de la reforma agraria que la revolución estaba llevando a cabo para cambiar la base económica del país en búsqueda del desarrollo económico nacional.

multiplica en varias escuelas que leen e interpretan el neorrealismo de varias maneras. Por lo tanto, el director cubano no está lidiando con una estética, sino con muchas, no con un neorrealismo, sino con varios “neorrealismos” como sugiero aquí. El neorrealismo que él había aprendido en Italia, ya no es el neorrealismo de Zavattini pero tampoco es el neorrealismo más experimental de Otello Martelli. Por consiguiente, *Historias de la Revolución* fue una película con la cual el director no estuvo totalmente satisfecho en su primera traducción neorrealista al mundo cubano.⁹⁴ Tomás Gutiérrez Alea quería que el arte cinematográfico se convirtiera en un instrumento comunicativo al servicio de la sociedad. Por lo tanto, sus traducciones del neorrealismo italiano en la isla se debían hacer en su propio idioma. Si bien el neorrealismo al principio constituyó el mecanismo más efectivo para reformular el cine cubano y educar las futuras generaciones revolucionarias, a la vez la comunicación transatlántica presentó muy pronto varios problemas. El primer problema, era la dificultad en establecer los parámetros del neorrealismo “original”; el segundo problema, era establecer lo que realmente los cubanos necesitaban para producir un cine revolucionario dentro de esos conocimientos neorrealistas. Si consideramos el neorrealismo “original” como una de las posibilidades interpretativas, entonces qué ocurre cuando –consciente o inconscientemente– interpretamos ese original en otro idioma o desde otro espacio físico y geográfico. Si la traducción de un concepto, o como en este caso de una estética, más bien funciona autónomamente en su propia identidad destacada de su “original”, consecuentemente no puede garantizar su valor en un espacio diferente. La traducción entonces es desconectada de su “original” y se convierte en un espacio donde juegan otros factores. El neorrealismo italiano trasladado al territorio cubano presentó esos

⁹⁴ Hablaré más en detalle de *Historia de la revolución* en la última sección de este capítulo.

problemas de traducción que llevaron a una transformación del significado “original” de neorrealismo según las necesidades cubanas.

En esta primera parte del capítulo, quiero mostrar como los contactos y las colaboraciones entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini constituyeron un espacio complejo donde las traducciones sociales, políticas, cinematográficas y culturales –además de lingüísticas, por las comunicaciones epistolares entre los dos artistas-, empezaron como interpretaciones de los conceptos neorrealistas “originales” para convertirse pronto en un problema. También, exploraré cómo ese problema comunicativo se convirtió en un espacio legítimo para los cubanos a la hora de crear un cine nacional que respondiera a las exigencias locales sin por eso perder la huella neorrealista.

A propósito de la importancia del neorrealismo para Gutiérrez Alea, vemos como ya antes del comienzo de la revolución el cubano recién regresado de Italia se empeña en la difusión de los conceptos neorrealistas. El director desde 1953 propone la estética italiana como una solución posible para la producción cubana, sin renunciar por eso a corroborar la idea de un cine nacional independiente de toda influencia extranjera. En una conferencia pronunciada por el director cubano el jueves diecisiete de junio de 1954 en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, el director puso en evidencia la importancia de crear una cinematografía nacional para crecer como pueblo y país tanto a nivel artístico-cultural como a nivel económico. Documento inédito que he encontrado en el Archivo Cesare Zavattini en Italia, esta charla escrita a máquina presenta el neorrealismo –en las palabras de Gutiérrez Alea- como el denominador común para llegar al crecimiento intelectual y artístico cubano. La charla traza un recorrido a lo largo de la conferencia que cubre los varios aspectos de la filmación de

una película y planea el neorrealismo como ejemplo constante para resolver esos problemas.

La conferencia, transcrita en un documento de veintiseis páginas, se divide en varias secciones. La primera parte se titula: “Objetivos que perseguimos” y aquí el director pone en claro que: “El objetivo que perseguimos es colaborar en la creación de una industria cubana de cine que [...] pueda significar una importante fuente de trabajo y riqueza para nuestro país y un vehículo de expresión nacional” (2) poniendo inmediatamente el acento sobre el objetivo de la charla. Sigue la segunda parte donde tras haber establecido la importancia de tener una industria cinematográfica, enfrenta “Los problemas artísticos” –como el título de esta sección anuncia- que se presentan a la hora de conjugar el arte con la industria sin comprometer la calidad. Critica las creencias que ven el arte como algo que no se supone que llegue al público y que se quede arte por el arte aludiendo una crítica al *Free Cinema*. Termina esta parte subrayando que el objetivo que hay que tener en mente es: “qué tipo de obra resulta más apta para la creación de una industria nacional de cine” (2) dejando claro que el objetivo es hacer arte para el público y cómo el neorrealismo ofrece un ejemplo válido y muestra la manera de hacerlo y lograrlo.

Tras contraponer la imagen del “purista que rechazan toda idea de cine comercial” y de “los comerciantes que formula la misma idea invirtiendo los términos” (2), llega a una “posición justa” donde para “crear una industria cinematográfica [...] es necesario darle cosas [al público] que puedan interesarle, es necesario elevar la calidad del producto” (3). O sea, es posible y es un deber encontrar el equilibrio entre la calidad de los temas de las obras y el interés que pudiesen suscitar en el público.

Así se transita hacia la tercera parte que se centra directamente en el neorrealismo italiano. Titulada “La experiencia italiana. Lenguaje propio. Realismo”, en esta

sección Gutiérrez Alea explica como “Italia logró estabilizar su industria cinematográfica e invadir considerablemente el mercado extranjero solo cuando dejó de copiar formulas de creación norteamericanas y empezó a hablar en su propio lenguaje” (4) y de cómo este es el ejemplo que seguir. Entonces aclara que lo siguiente no significa para los cubanos dejar de copiar a Hollywood o el cine mexicano para empezar a copiar al neorrealismo italiano, sino que el neorrealismo debe ser visto como una actitud y no como un estilo; por lo tanto, la estética italiana se debe aplicar como actitud artística hacia la vida y la manera de mirar a la sociedad para construir la sociedad revolucionaria a través del arte y de la estética neorrealista. El neorrealismo para Tomás Gutiérrez Alea tenía que ser una actitud hacia donde dirigir la atención, hacia la vida y la realidad. (4) Así, ya desde este momento se entiende que el cubano entiende el neorrealismo como ejemplo productivo para la formación del cine cubano futuro en su *modus vivendi*. Lo que el director quiere tomar del neorrealismo es el mensaje que encierra y no sólo las técnicas de producción.

La cuarta parte se titula “Oportunidad de realismo. El cine norteamericano y el italiano”, donde conectándose al párrafo anterior vuelve a poner en evidencia la importancia de encontrar un idioma visual propio. El director escribe: “basta que encontremos nuestro propio lenguaje, exponamos nuestros propios problemas y demos una imagen sincera de nuestra propia realidad para [...] poder competir en condiciones más favorables” (8); sin embargo, toda la conversación se centra en la importancia de la inspiración neorrealista. Con lo cual, aún planteando la propuesta de liberarse de toda influencia y mirar al neorrealismo italiano como ejemplo visual –en su sustancia y mensaje general más que en sus detalles ejecutivos específicos-, la clave de acceso a ese lenguaje propio es el neorrealismo. El lenguaje propio que

Tomás Gutiérrez Alea invita a buscar y encontrar es en realidad una traducción neorrealista. De hecho, es por eso que en el tiempo los rastros de esa traducción quedan en la producción cinematográfica del cineasta cubano.

Y no me refiero aquí sólo en la producción temprana tras el triunfo de la revolución, sino que la huella neorrealista sigue en la producción de Gutiérrez Alea en obras como *La muerte de un burócrata* (1966) que es una sátira de la burocracia cubana post revolucionaria; *Memorias del subdesarrollo* (1968) una de las películas más representativas de Gutiérrez Alea sobre la clase burguesa cubana tras el triunfo de la revolución a través de las reflexiones interiores de Sergio, el personaje principal; o *De cierta manera* (1973), último filme de la directora Sara Gómez que Tomás Gutiérrez Alea termina tras la temprana muerte de la directora, en donde se exploran las contradicciones de los marginados en la revolución, los conflictos raciales, y los antagonismos de género como reflejo de la realidad revolucionaria y de sus desafíos. Las tres películas muestran una fuerte conexión del director cubano con la herencia neorrealista. A pesar de que haya en estas películas –y me refiero sobre todo a *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo*- elementos experimentales y surrealistas, como la escena de la máquina que produce bustos que mata al obrero, los sueños del sobrino en los momentos de agobio por no lograr enterrar a su tío por la dificultad de la burocracia; o los diálogos interiores introspectivos del protagonista de *Memorias del subdesarrollo* que llevan a un territorio de subjetividad que se aleja de la narración coral neorrealista. Y no obstante los tres ejemplos aquí tomados en consideración son producidos cada vez más lejos del comienzo de la revolución, las tres presentan un corte neorrealista en varios aspectos, entre los cuales: la alternancia de imágenes reales documentales a escenas de ficción (tanto en *Memorias del subdesarrollo* como en *De cierta manera*); la contemporaneidad de los eventos como

invitación a una reflexión de la sociedad actual (las tres obras); un uso de la luz puramente neorrealista (las tres obras). También contienen esos elementos experimentales de los neorrealistas italianos más jóvenes como Fellini, Rossellini o Antonioni, que a pesar de ser no completamente compartidos por Gutiérrez Alea y por su maestro, sin embargo es un desarrollo del neorrealismo que el director cubano respiró durante sus años italianos.

Tras enfrentar “El problema de las estrellas” y de cómo manejar los actores para que la película y la realidad sean más famosos de los que actúan en ellas, en unas primeras conclusiones afirma que: “[...] la enseñanza que nosotros podemos aprovechar: [es] una mayor preocupación por hallar un medio de expresión cubano con valor universal, cuya fuente ha de ser la realidad de nuestro pueblo. [...]” (9); realidad que habla neorrealismo italiano.

Sigue su charla Tomás Gutiérrez Alea hablando de “Algunas fuentes para la creación de un cine nacional” donde aclara la importancia de la literatura para hacer cine tomando como ejemplo el filme neorrealista *Il cappotto* (1952) de Alberto Lattuada inspirado en un cuento de Gogol (12); sigue subrayando la importancia de la música, tomando esta vez de ejemplo la colaboración de la italiana Marisa Belli en ocasión de la Semana del Cine Italiano en Cuba y de su apreciación de la música cubana a la hora de entender la cultura popular de la isla (12); y finalmente la importancia de la historia para contar fielmente la realidad, y de cómo aunque sea la realidad del presente hay que tener conocimientos históricos. (13) Queda claro cómo una vez más el punto de partida y la referencia constante para hablar de cine cubano es el neorrealismo italiano aún cuando se afirma que lo que el país necesita es un lenguaje propio, para “nuestro cine presente”. (14)

Analiza pues *Casta de Roble* de 1954 de Manolo Alonso, y *Hotel Tropical* (1954) de Juan José Ortega (14), donde Gutiérrez Alea habla de estas producciones como ejemplos negativos para el futuro del cine revolucionario.⁹⁵ Gutiérrez Alea habla de las razones por las cuales hasta este momento el cine cubano no ha despegado incluyendo el oportunismo de los que han hecho un cine comercial con el mero objetivo de ganar dinero sin prestar atención alguna a la calidad del contenido (17); la obstinación en seguir viejas fórmulas (18); la falta de datos y la falta de investigación antes de hacer un filme (19); el poco conocimiento de las relaciones entre el producto y el consumidor en otras partes del mundo para poder aplicar esas experiencias a su propio cine (23) como en cambio él estaba ofreciendo ahora.

También, Gutiérrez Alea dedica la sección titulada “Fase de aprendizaje en el campo profesional. Los técnicos” a los técnicos que se necesitan para la realización cinematográfica, hablando de la preparación profesional que dichos técnicos deben tener y denunciando la falta de libros teóricos en la isla y por ende la necesidad de leer lo que se publica sobre cine en el extranjero. (22) Gutiérrez Alea habla también del complejo de inferioridad tercermundista del que Cuba deberá liberarse para empezar a producir su cine en su lengua (22); declara la importancia de la crítica para crecer y mejorar en la producción de cine, subrayando en específico la importancia de la crítica que viene del extranjero y en particular de Italia (23); y termina afirmando la

⁹⁵*Casta de roble* del 1954 de Manolo Alonso, es un drama que habla de una joven mujer del campo que se queda embarazada de un hombre adinerado. El abuelo de la familia con dinero, propietario de la finca donde la mujer trabaja, se queda con el niño para educarlo. La madre tras algunos años se casa con otro campesino y se queda embarazada de un segundo hijo que rechazará hasta cuando los dos hermanos lucharán el uno en contra del otro y la madre entenderá que ama a los dos hijos. En *Hotel Tropical* (o *Me gustan todas*) del 1954, Juan José Ortega dirige una coproducción cubano-mexicana, auspiciada por Cinematográfica Mexicana y la productora Continental, que contó en el reparto con la célebre vedette Rosita Fornés, Adalberto Martínez (Resortes), Eulalio González (Piporro), los cómicos argentinos Dick y Biondi, Joan Page, Rosa Elena Durgel y en las partes musicales intervinieron el Trío de Servando Díaz y la Orquesta Sonora Matancera. Una comedia de enredos - filmada casi en su totalidad en el Hotel Comodoro de la Habana- donde un rico hacendado mexicano viaja a la capital cubana en busca de su hija perdida.

utilidad que representan los cine-clubes como lugares de enseñanza y orientación a la hora de activar un proceso pedagógico para las masas a través del cine. (24) Concluye la conferencia con una promesa y una agenda para el futuro cinematográfico insular:

En este momento nos encontramos al inicio del trabajo, apenas en el planteamiento del problema. Ahora es necesario organizar una amplia acción que interese a directores, productores, distribuidores, escritores y público en el común objetivo de crear un cine nacional, basado en la realidad de nuestro pueblo. Para nosotros, esa es la única salida. (25)

El planteamiento de Tomás Gutiérrez Alea a lo largo de su charla es mostrar la necesidad de producir y revolucionar el cine en Cuba cuidando todo aspecto de esa producción: de los técnicos, pasando por los guiones, llegando a la selección de los temas y de los actores y finalmente llegando a la filmación. Todo este proceso será posible empezarlo –según Gutiérrez Alea- a través de las traducciones estéticas, ideológicas y la adopción de una actitud específica: la actitud neorrealista que les inspire y enseñe a desarrollar su propio lenguaje cinematográfico. Gutiérrez Alea concluye con estas afirmaciones su charla dejando clara su postura en torno a la posibilidad de un cine nacional, la importancia de tener un cine nacional, y el rol fundamental del neorrealismo para lograrlo. La cuestión no es depender o copiar el neorrealismo sino inspirarse a ello para producir en su propio idioma. Por hacerlo será necesario aprenderse el idioma nativo del neorrealismo –invitación clara en la conferencia dictada por Gutiérrez Alea- para poderse apropiarse de sus técnicas y hacerlas propias.

Otro elemento que tomo en consideración para un mejor entendimiento de las relaciones entre el director cubano y el neorrealismo tras el triunfo de la revolución en 1959 es la elección del italiano por parte de Gutiérrez Alea en las cartas escritas para el maestro. A través del análisis de cartas inéditas escritas tras el triunfo de la revolución entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini (encontradas durante mi

investigación en Italia en el Archivo Cesare Zavattini de la biblioteca Panizzi en Reggio Emilia), demostraré como la elección lingüística del cubano señale la voluntad de limitar la influencia del extranjero. El director cubano es el que mejor maneja el italiano y que más lo usa en sus discusiones con el maestro italiano. Elección lingüística que no se repite en el caso de Jorge García Espinosa. A mi ver, la elección de escribir en un idioma extranjero adquiere un valor que va más allá de la mera necesidad de comunicar. El diálogo establece cada vez el idioma en qué producir, donde el castellano sería la opción más fácil y esperada –por ser Tomás Gutiérrez Alea nativo en español-. En cambio, Gutiérrez Alea es el único de los dos directores cubanos que se enfrenta a la cuestión intelectual y el valor que se le quiere dar al cine cubano revolucionario en el idioma del “otro” como para limitar el acceso de Cesare Zavattini al espacio cubano.⁹⁶

Estas relaciones y discusiones con el neorrealismo formaron la producción artística del director cubano en la óptica de acuñar el cine nacional. Al mismo tiempo, el objetivo de formar el cine cubano revolucionario no habría podido darse sin el resultado de esas “pérdidas” en las traducciones e incomprensiones con la estética italiana. Los cubanos sabían que el neorrealismo constituía la posibilidad de formar el cine nacional. Por lo tanto, estaba claro que el proyecto de definición de la identidad cubana revolucionaria a través de la producción cinematográfica se podía llevar a cabo a través de la exploración de todas las posibilidades que el neorrealismo podía ofrecer a los cineastas cubanos. Sin embargo, el neorrealismo italiano fue una

⁹⁶ Digo que Tomás Gutiérrez Alea fue el único en usar el italiano para comunicar con Cesare Zavattini en el contexto de esta tesis que limita el tema a Gutiérrez Alea y a Jorge García Espinosa. En realidad muchas son las cartas del director de fotografía Néstor Almendros para Zavattini en italiano, como también a veces el ICAIC manda notas al director italiano en su idioma por autores o traductores no identificados. Sin embargo, el uso del italiano no es común, el idioma oficial es el castellano la mayoría de las veces. El caso de Gutiérrez Alea es diferente pues. Primero, él elige el italiano en conversaciones privadas e informales pero escritas (en cartas) sin su italiano muy bueno (como en el caso de Néstor Almendros que tenía mejor italiano). Segundo, esta elección a mi ver está cargada de significados más profundos como voy a explicar a lo largo del capítulo.

inspiración que pronto se transformó en un problema de comunicación con el maestro neorrealista. Por consiguiente, sus interlocutores se perdieron en las traducciones de neorrealismo que se hicieron en la tentativa de entenderse con el director italiano y de allí se fueron provocando las rupturas necesarias.⁹⁷

La correspondencia epistolar mantenida entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini a lo largo de los años constituyó un espacio escrito que dio lugar a traducciones lingüísticas, culturales, políticas y sociales como resultado de las conversaciones entre los dos. El problema comunicativo se dio en el momento en que Cesare Zavattini quiso traducir los conceptos que según él iban aplicados al cine cubano desde su perspectiva italiana. La actitud de Zavattini provocó una distancia entre él y los directores cubanos. Si la traducción del neorrealismo les fue útil al principio a los cubanos, muy pronto se convirtió en un problema comunicativo para la realización del cine insular.

La lengua que estaban usando para hablar de su sociedad cubana no era su idioma nativo. Sin embargo, ese idioma extranjero representó una realidad que los hizo habitar un espacio familiar y extraño al mismo tiempo: familiar por las similitudes sociales (pobreza, falta de recursos, necesidad de reconstruir la sociedad) que el cine neorrealista tenía con la situación cubana de los primeros años tras el triunfo de la revolución; extraño por las diferencias que se fueron evidenciando entre la percepción de la función del cine según los cubanos y para Zavattini.

Las cartas entre los cubanos y Cesare Zavattini están escritas en español o en italiano.⁹⁸ Normalmente, los cubanos, y especialmente Tomás Gutiérrez Alea y Jorge

⁹⁷ A través del material encontrado durante mi investigación queda claro que la relación entre Cesare Zavattini y los directores cubanos es definible como un diálogo bilateral. Excluyo un acercamiento neocolonial por parte de Zavattini.

⁹⁸ Me refiero aquí al material encontrado durante mi investigación en la Habana y en Italia durante la primavera del 2011 en varios lugares como: el ICAIC, la escuela EICTV en San Antonio de los Baños,

García Espinosa, solían escribirle a Zavattini en español. Sin embargo, tienen varias cartas para el italiano en su idioma nativo, aunque estemos hablando de un italiano mal escrito por los cubanos.⁹⁹ Por otro lado, casi siempre el maestro escribió sus cartas en italiano. Sólo hubo una carta de Zavattini escrita en español. Y en realidad no sabemos las circunstancias de dicha carta. Es una carta del veinticinco de febrero de 1960 para Alfredo Guevara, en ese momento director del ICAIC.¹⁰⁰ En aquel entonces Zavattini estaba casi a punto de partir de Cuba tras su estancia más larga en la isla desde el comienzo de la revolución en 1959. En la carta el italiano se despide discutiendo los últimos detalles sobre el largometraje del que Jorge García Espinosa será el director, *El joven rebelde* y varios otros proyectos de corto metrajes.¹⁰¹

También le comenta a Guevara que pronto tendrán que decidir “los jóvenes que tú [Guevara] designes” para formar el equipo que trabajará en los proyectos empezados con el maestro. Sobre esta carta no sabemos si Zavattini la escribe originariamente en italiano y luego alguien se la traduce al español. La carta contiene varias correcciones, pero no sabemos ni quien le hace esas correcciones ni el idioma en que la carta se origina. Sin embargo, pienso que siendo el único documento encontrado escrito por

la Biblioteca en el Museo de Bellas Artes y las Casas de las Américas en la Habana; y en el CSC de Roma y los Archivos Zavattini en la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia en Italia.

⁹⁹ Como se destaca en el material de archivo, Gutiérrez Alea le escribe a Zavattini en italiano más que Julio García Espinosa y su italiano es bastante bueno. También hay que destacar al director de fotografía español-cubano Néstor Almendros. Almendros –parte de la Asociación Nuestro Tiempo y parte del ICAIC en los primeros meses tras el triunfo de la revolución antes de irse del país por desacuerdos con la revolución- en por lo menos tres ocasiones también le escribe cartas a Cesare Zavattini en italiano. Además, Néstor Almendros es el traductor de las cartas de Zavattini encargado por el ICAIC.

¹⁰⁰ Archivo Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italia.

¹⁰¹ Cortometrajes que nunca se filmarán. Se realizarán diecisiete guiones recopilados y guardados en el Archivo Zavattini en Italia. También el documento guarda las transcripciones de los comentarios y conversaciones entre los cubanos y Zavattini acerca de estos temas cinematográficos. Todos los sujetos tienen como tema principal la revolución, la raza y los ideales revolucionarios sobre la sociedad revolucionaria. Hablo extensivamente de ellos en el primer capítulo. Hablo de la película *El joven rebelde* de Jorge García Espinosa en el segundo capítulo. *El joven rebelde* fue producido en el 1961 y su importancia es dada por el hecho que constituye la primera fractura con Zavattini.

Zavattini en castellano muy probablemente lo originó en italiano y alguien en el ICAIC -posiblemente Néstor Almendros que ya tenía el cargo de traducir las cartas del maestro para el ICAIC- se la tradujo al español.¹⁰²

Las comunicaciones en el idioma del “otro” ocurren sobretodo después de un tiempo cuando los cubanos conocen mejor a Zavattini y las correspondencias son más frecuentes. Tomás Gutiérrez Alea es el primero en empezar la comunicación epistolar con Zavattini escribiendole en italiano.

El estudio de Tomás Gutiérrez Alea y de sus comunicaciones con el maestro neorrealista es relevante a la hora de establecer la influencia de la estética italiana en el cine del director por ser el cubano uno de los primeros a iniciar el cine revolucionario (todavía bajo Batista a través de la actividad con la Asociación Nuestro Tiempo, y con la colaboración en el documental *El Mégano* dirigido por Julio García Espinosa en 1955); y por empezar su actividad como cineasta bajo el neorrealismo desde el comienzo de su carrera. Tomás Gutiérrez Alea -junto a Julio García Espinosa- fueron los primeros de los cubanos a estudiar en Italia en la escuela de cine de Roma cuando el neorrealismo estaba más en auge (entre 1951 y 1953) y todavía no entraba en la crisis y en las polémicas que lo constituyeron bien pronto. Vivir en Italia en esos años le otorga al joven Gutiérrez Alea la posibilidad de aprender sobre neorrealismo de manera directa, en las calles, además de tener el chance de tomar clases y prácticas con los maestros del neorrealismo de esos años, lo cual significa que lo que llega a Cuba con su regreso es a nivel artístico totalmente neorrealista. También, la colaboración directa con Zavattini antes del comienzo de la revolución le

¹⁰² En una carta de Néstor Almendros para Cesare Zavattini el cineasta le cuenta al italiano que el ICAIC le ha dado el cargo de traductor de las cartas que lleguen de Italia. La carta es del veinticuatro de octubre de 1959. El documento se encuentra en la Biblioteca Panizzi, Archivio Zavattini, Reggio Emilia (Italia).

permite formar su idea revolucionaria antes de que la revolución fuera una idea concreta a través de los conceptos neorrealistas.

Por lo tanto, la relación de Tomás Gutiérrez Alea con Zavattini y las cartas que se escribieron sobre todo en los primeros años revelan el comienzo no sólo de una colaboración, sino también las pautas y las condiciones de esa relación que nos lleva a entender el rol del cubano en el panorama cinematográfico nacional. Este estudio, indica la importancia de la figura artística de Tomás Gutiérrez Alea desde el principio de su carrera. Además, señala la presencia neorrealista en su producción desde el comienzo de su formación; una presencia que se revelará constante en su trabajo aún cuando estará creando sus rupturas para plasmar un cine revolucionario nacional. Consecuentemente, este *close reading* de la relación entre Gutiérrez Alea y Zavattini revela cómo el acto de romper con el neorrealismo es realmente la metodología para mantener vivas las conexiones con la estética italiana. Las rupturas constituyen un acto de resistencia a la persistencia de la presencia neorrealista en la producción cubana.

La primera carta que Tomás Gutiérrez Alea le escribió a Cesare Zavattini en italiano es del veinte de abril de 1955. Año en que los jóvenes de la Asociación Nuestro Tiempo estaban proyectando la producción del corto documental *El Mégano*, Tomás Gutiérrez Alea le escribió al maestro para darle detalles de cómo el trabajo estaba avanzando, y para mandarle fotos de los lugares visitados como posibles escenarios para la película. En esta breve carta de una página escrita a mano, el cubano espera que las fotos y el trabajo que están haciendo le guste al maestro porque: “estamos luchando para llevar nuestro cine recién nacido por el camino del realismo”.¹⁰³

¹⁰³ “stiamo lottando per portare il nostro cinema appena nato per il cammino del realismo”.

En una segunda carta del veintisiete de mayo de 1956, Gutiérrez Alea le escribió en italiano a Zavattini pidiéndole un artículo de él en el que expusiese sus ideas sobre cine para publicarlo en la revista de ellos. El artículo al cual Tomás Gutiérrez Alea se refiere ya había sido publicado en la revista italiana *Cinema Nuovo* tiempo atrás. En esta ocasión, el cubano le pidió al maestro una versión revisada de ese artículo: “Me permito darle una sugerencia: Se acuerda de quella “ideas sobre el cine” que salieron por primera vez en la Revista del Cine Italiano que hemos traducido y hecho estudiar a nuestros colegas? [...] Tal vez ahora usted podría hablarnos de sus ideas actuales sobre cine. Sería un buen material de estudio y discusión.” (énfasis en el original)¹⁰⁴

Tal pedido muestra el conocimiento del cubano de las publicaciones del maestro y de las revistas de cine italianas, pero también demuestra la consideración que el cubano le tiene al maestro a la hora de construir una consciencia cinematográfica en su país. El neorrealismo, para los cubanos, iba a ser el arma estética para llegar a una producción revolucionaria.

El catorce de octubre de 1959, Tomás Gutiérrez Alea le escribió a Zavattini otra carta en italiano con una revisión de nuevos temas e ideas en que estaban trabajando en Cuba. Dos años más tarde, el director cubano también publicó en el n.51 de *Cinema Nuovo* del 1961 un artículo titulado “Qué Viva Cuba!”. En el artículo Tomás Gutiérrez Alea denunciaba los ataques recibidos por los Estados Unidos y terminaba el artículo con un pedido al crítico italiano Guido Aristarco -que en aquel momento era el director de la revista-:

Le suplico [...] de contribuir, en la forma en que le será posible a la concienciación pública de los hechos y del significado que contienen, y a la pública condena de ellos. [...] Y estoy seguro que su acción puede ser muy

¹⁰⁴ “Mi permetto di farvi un suggerimento: Ricorda lei quelle sue “idee sul cinema” apparse per la prima volta sulla Rivista del Cinema Italiano che noi abbiamo tradotto e fatto studiare ai nostri colleghi? [...] Forse lei adesso ci potrebbe parlare delle sue idee attuali sul cinema. Sarebbe un bel materiale di studio o di discussione.”

válida para ayudar y contener las miras de la dominación imperialista. (205-206)¹⁰⁵

El pedido de Tomás Gutiérrez Alea es claro: tener el apoyo italiano en los medios de comunicación nacionales les hará tener a los cubanos más visibilidad a nivel internacional tanto social y políticamente como a nivel artístico y cinematográfico. A pesar del pedido de ayuda en lanzar el cine cubano, producir en italiano esta publicación sin la necesidad de ser traducido al idioma del “otro” representa una toma de posición sobre la producción y los proyectos discutidos. Escribir en italiano representa para Tomás Gutiérrez Alea la manera de poseer el espacio “original” del neorrealismo para aprenderlo en su forma más auténtica, sin necesidad de traducción, y así poder aprenderlo en su forma natural sin filtros e interpretaciones de terceros. A la vez, manejar los conceptos del neorrealismo en italiano excluye el maestro a la hora de trasladar y adaptar esos conceptos a la realidad cubana, reservándose el derecho de esa discusión sin interferencias ajenas.

Tomás Gutiérrez Alea mostraba manejar la lengua del “otro” muy bien, escribió cartas y publicó en italiano en la prensa italiana. Le hablaba en italiano a Zavattini de los primeros y más fundamentales proyectos revolucionarios pensados en Cuba, y en italiano le comentaba sus ideas, le comunicaba cómo pensaba proceder, y le contaba sus objetivos artísticos. Hablarle al maestro en su mismo idioma fue una re-apropiación de un espacio, el espacio donde se estaba pensando establecer las pautas del cine cubano revolucionario. Zavattini podía tener sus conversaciones con los directores cubanos en italiano, en *itañolo* o a través la ayuda de un traductor, pero sin poder evitar las incomprensiones que la falta lingüística podía implicar. Si es cierto

¹⁰⁵«La supplico [...] di contribuire, nella forma in cui le sarà possibile alla miglior conoscenza pubblica di tali fatti e del significato che racchiudono, e alla loro pubblica condanna. [...] E sono sicuro che la sua azione può essere assai valida per aiutare a contenere le mire della dominazione imperialista”. Todas las traducciones del italiano al español son mías.

que el italiano y el español son dos idiomas parecidos, es también cierto que muchas veces el parecido entre las dos lenguas tiene una doble cara que puede crear más equívocos e incomprensiones. También, estar sujeto a un intérprete conlleva el riesgo constante de no ser traducido fielmente. Por estas mismas razones, conocer bien el italiano y poderlo manejar, constituye para Tomás Gutiérrez Alea la manera para apropiarse del espacio italiano para usar de la manera más productiva todo lo que el neorrealismo podía aportar al cine cubano, y proteger a la vez el espacio cubano de influencias extranjeras. La importancia del rol de Tomás Gutiérrez Alea en este diálogo con el italiano resalta a la hora de entender como las rupturas con el neorrealismo zavattiniano han contribuido a establecer una praxis modernizante para el cine revolucionario cubano.

Escribir en italiano de los puntos de vistas del director cubano sobre el neorrealismo es un mensaje de autoridad. Si es debatible que el uso del italiano por Tomás Gutiérrez Alea también podría leerse como un espacio en el cual el escritor se acomoda, o pliega, a la lengua del otro, a mi ver el director adoptando el italiano para sus comunicaciones oficiales y personales con el maestro neorrealista crea un lugar donde no sólo tiene el derecho de existir, sino donde él es el creador de ese espacio, y sólo él puede manejarlo y decidir de ello por ser el único que puede decidir cuándo escribir en un idioma o en el otro. Acomodarse al idioma de Zavattini significaría hacer la comprensión de los debates en el espacio cubano más comprensibles para el maestro. En cambio, mantener el español en Cuba y comunicar privadamente en italiano con Zavattini muestra la toma de posición y la división de los espacios que el director cubano quiere reclamar para mantener el espacio de producción cubana “puro”. Dentro de este espacio de autoridad creado por el cubano se decidirá el futuro del cine cubano. Tomás Gutiérrez Alea le comunica a Zavattini sus ideas de cómo el

neorrealismo italiano debería servir a la producción de cine cubano y lo hace en el idioma del otro, moviendo la discusión a la lengua nativa del neorrealismo.

Tomás Gutiérrez Alea le muestra a Zavattini que él no sólo habla italiano, sino que él habla neorrealismo italiano, en italiano. Cuando el director cubano decide no hablarle en castellano a Zavattini, está eliminando la necesidad de intermediarios y de traductores que le traduzcan las ideas del maestro. En esos momentos en los que es Tomás Gutiérrez Alea quien produce sobre neorrealismo en italiano, es el cubano que le traduce a Zavattini sus “traducciones” interpretativas de lo que necesitan tomar los cubanos del neorrealismo italiano para su cine. Cuando Tomás Gutiérrez Alea excluye el castellano de sus comunicaciones sobre neorrealismo con el maestro, le cierra el acceso al director italiano a ese espacio donde se puede hablar de neorrealismo italiano en castellano.

Analizar las cartas de Tomás Gutiérrez Alea para Cesare Zavattini traen a colación estas dinámicas a través de las discusiones sobre las primeras obras del cubano tras el comienzo de la revolución. Por ende, el estudio de las cartas lleva a entender la relación entre uno de los fundadores del cine revolucionario cubano con el fundador del neorrealismo italiano y de qué manera esta relación establece el ritmo comunicativo entre neorrealismo italiano y producción cubana.

Las conversaciones en italiano entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini constituyen el comienzo de la creación de ese lugar de resistencia y de futura ruptura entre los dos interlocutores. La resistencia y la fragmentación empiezan ya en estos momentos tempranos de la revolución. Tomás Gutiérrez Alea los habita en el idioma del “otro” como previsión de una exclusión futura del maestro italiano de la producción cinematográfica cubana. Si por un lado, escribirle en italiano al maestro podría leerse como un mero esfuerzo de amabilidad; por otro, decidir el idioma en qué

escribir una carta establece los equilibrios de autoría para determinar igualdad, y poseer y habitar el espacio del “otro” como si fuera el propio. La apropiación del lenguaje, la elección de traducirse o hacerse traducir representa la voluntad de reescribirse a si mismos. Pero también, re escribe los significados de lo que se discute en las cartas con el objetivo de determinar la autoría de quiénes pueden tener la última palabra sobre cómo crear el cine cubano revolucionario.

El momento de incomprensión comunicativa y de pérdida en las traducciones conceptuales del neorrealismo mantenidas con Zavattini, representa un espacio alternativo, un lugar por donde Gutiérrez Alea puede fugarse y donde puede encontrar su espacio. No es Cuba y no es Italia. Es el espacio donde perderse y ser legítimo a la vez y sin del cual no se provocaría la reacción, la contestación, y por ende, sería imposible llegar a la creación. La necesidad de adueñarse del idioma del “otro” provoca un espacio donde luchar por una autoría por la cual se puede hablar de neorrealismo. La necesidad de la lucha viene de la sensación de pérdida de comprensión de las traducciones de neorrealismo que Zavattini les estaba ofreciendo a los cubanos para que se aplicaran al cine de la isla. Escribir en el idioma del “otro” le permitió a Tomás Gutiérrez Alea convalidar el valor de ese momento de pérdida y de incomprensión en la comunicación con el maestro. El acto de comunicarse en italiano por Gutiérrez Alea es un acto de resistencia, de rebelión y de subversión en la comunicación y para el proceso artístico.

Las continuas traducciones del italiano al español y viceversa, como también las traducciones conceptuales del neorrealismo por parte de Tomás Gutiérrez Alea y de Zavattini provocan un circuito de traducciones infinitas y constantes que realmente no ayudan a poner de acuerdo a los dos artistas. Por ende, la traducción ya no sirve como instrumento para mejorar la comprensión, sino representa un acto destructivo que

anula el valor semántico. Hablarle a Zavattini en italiano, o traducir al castellano al maestro, no ayuda a la comprensión de cómo el director cubano quiere usar el neorrealismo para la producción cubana, sino los separa en los desacuerdos sobre el tema. La destrucción, sin embargo, crea el espacio necesario donde moverse para crear nuevas soluciones. Ese momento de tensión y destrucción crea y provoca la pérdida de la comunicación hasta llegar a sentirse *lost in translation* como condición implícita y necesaria de esa comunicación. Desde este espacio de conflicto y confusión, el remedio será el de moverse autonomamente hacia direcciones distintas para explorar todas las posibilidades estéticas para el futuro del cine cubano revolucionario.

La pregunta que podría surgir aquí es por qué razón Tomás Gutiérrez Alea le escribió a Cesare Zavattini en italiano sólo en algunas ocasiones y por el resto de la correspondencia usó el español. Si poseer el idioma del “otro” representaba un espacio de autoría desde donde hablar de neorrealismo y decidir en qué términos puede ayudar al desarrollo del cine cubano, la pregunta es por qué entonces sólo tenemos unas cartas en el idioma del “otro” y no todas. Como he señalado anteriormente, el italiano y el español son dos idiomas parecidos que sin embargo por el parecido pueden llevar a equívocos e incomprensiones. Entonces es interesante ver cuándo y sobre qué temas Tomás Gutiérrez Alea no ha querido incurrir en ese riesgo de posible equívoco.

La respuesta tiene que ver con las fechas de las cartas y con los temas en ellas. Las cartas en italiano de las que hablo van del 1955 a 1959. Y la publicación de Tomás Gutiérrez Alea en *Cinema Nuovo* acontece en 1961. En cada carta los temas que el director siente necesidad de discutir con el italiano son sobre el proyecto *El Mégano*; sobre los temas con los cuales los cubanos habían estado trabajando con Cesare

Zavattini durante su estancia en la Habana en 1959; sobre el proyecto de la película *Cuba baila* –que finalmente será dirigida por Jorge García Espinosa –pero que en este momento está en fase de incubación e incluye a todos los jóvenes cineastas cubanos-; y sobre la posible publicación de Zavattini de sus ideas sobre el cine en Cuba.¹⁰⁶

Todos estos temas marcan un momento fundamental para el comienzo del cine revolucionario, pero también coinciden con el comienzo de la colaboración con el maestro. Tanto *El Mégano* (1955) hecho por los jóvenes de Nuestro Tiempo bajo la dirección de Jorge García Espinosa, como los cortos (discutidos durante el 1959) y *Cuba baila* (1959) también de García Espinosa, son los primeros proyectos para lanzar el nuevo espíritu revolucionario y educar a las masas. Pero también, son los primeros proyectos revolucionarios que incluyen en primera persona la colaboración de Zavattini –colaboración sin la cual esos proyectos nunca se hubieran llevado a cabo. Con lo cual, el manejo del italiano de Tomás Gutiérrez Alea lo leo como una necesidad por parte del director de marcar el territorio en un momento tan fundamental como el comienzo del cine cubano revolucionario para mantenerlo desde su nacimiento como un producto totalmente “cubano”.

Desde los primeros momentos los cubanos sintieron la presencia de Zavattini como algo esencial e inspirador pero riesgosa a la vez. Tomás Gutiérrez Alea ya sabía las intenciones del maestro de mandar a Otello Martelli y al hijo Arturo Zavattini a trabajar con él en la realización de la película histórica que habría representado el comienzo de la revolución: *Historias de la revolución* (1960); y aunque en un primer momento estuvo convencido que la colaboración habría llevado a un buen producto,

¹⁰⁶ *El Mégano* es un documental del 1955 dirigido por JGE pero con la colaboración de todos los jóvenes parte en ese entonces de la Asociación Cultural Nuestro Tiempo. Se produce todavía bajo la dictadura de Batista, que de hecho censura el documental al día siguiente de su estreno. Sin embargo, *El Mégano* se considera la primera tentativa de hacer cine revolucionario y retoma la estética neorrealista que tanto JGE como TGA acababan de aprender en Italia desde donde habían regresado sólo dos años antes. Doy más detalles sobre este documental en el segundo capítulo.

finalmente no se quedó contento con la fotografía de Martelli ni con la supervisión de Zavattini desde Italia.

Si la producción de *El joven rebelde* (1962) dirigida por Jorge García Espinosa empezó la ruptura con el neorrealismo y una voluntad –no lograda a mi ver- de alejarse de ello, todo lo que vino antes fue un síntoma de lo que tarde o temprano habría acontecido.¹⁰⁷ Escribirle en italiano a Zavattini en esta primerísima fase de la comunicación epistolar, representa para Tomás Gutiérrez Alea la posibilidad de tomar el control de su producción, o por lo menos no renunciar a la posibilidad de usar los conocimientos aprendidos en Italia sin por eso dejar la producción en las manos del maestro.

Las cartas en italiano que Gutiérrez Alea le escribe a Zavattini se envían entre 1955 y 1961, primeros años de la revolución en donde se busca como hacer un cine revolucionario. La búsqueda del cine revolucionario no viene de manera linear, sino se forma a través de las tensiones y finalmente de las fracturas creadas con el neorrealismo italiano. Las cartas diseñan el recorrido de esas fracturas conceptuales. Su misma comunicación es fragmentada. Las cartas al viajar de Cuba a Italia y viceversa crean unas suspensiones en los diálogos entre sus interlocutores que en el momento del desacuerdo provoca una fractura aún más profunda en la comunicación. En varios momentos en las cartas en donde Zavattini está esperando noticias sobre un guión, o Tomás Gutiérrez Alea está esperando una respuesta del maestro sobre cómo proceder, o si le gustan las ideas presentadas, se nota la frustración de la espera aún más profunda cuando la respuesta está en desacuerdo. Y sin embargo, las comunicaciones fragmentadas son esenciales para crear esa posibilidad de reflexión y productividad, fragmentos de los cuales Tomás Gutiérrez Alea no sólo no se libera a

¹⁰⁷ Hablo etensivamente de *El joven rebelde* en el segundo capítulo.

lo largo de su producción artística, sino que se convierten en un sello de su producción. Sus conocimientos neorrealistas siguen como una persistencia retiniana en su cinematografía. El poner en discusión el valor del neorrealismo, la negociación de su estética, la distancia y el rechazo de ello son todas fases necesarias para la producción del cubano, pero que no garantizan la liberación del eco neorrealista de su obra.¹⁰⁸ Como toda traducción, el proceso fue un reto que llevó a una fragmentación llena de contradicciones y desacuerdos. Los espacios provocados por los fragmentos constituirán el lugar de reflexión y la posibilidad de creación en ese lenguaje propio auspicado por el director. Sin embargo, tendrá lugar gracias a esas rupturas provocadas del enfrentamiento y choque con el neorrealismo.

El contacto entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini llevó a un producto que no habría podido existir sin el desafío que el proceso de traducción habría implicado. La

¹⁰⁸ En este capítulo sólo me refiero a dos primerísimas películas de Tomás Gutiérrez Alea y de la estética neorrealista en ellas. Sin embargo, toda la producción del cubano hasta su muerte en 1996 muestra rasgos neorrealistas. Si miramos a una época más contemporánea, todavía en 1986, Tomás Gutiérrez Alea en una entrevista con Julianne Burton sobre cómo hablar de realidad y problemas históricos en cine habla de neorrealismo y de Italia. En particular, la pregunta de Burton tiene que ver con el Festival de Cine de Pesaro (Italia) en 1975 y la película *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, terminada por Tomás Gutiérrez Alea tras la repentina muerte de la directora. (120) El Festival de cine de Pesaro es un evento muy importante para el cine cubano revolucionario, bien conocido por los artistas cubanos desde el comienzo de la revolución hasta los tiempos más recientes. En la misma entrevista Tomás Gutiérrez Alea admite que: “From the beginning of the Revolution, our artistic foundation was in fact essentially Italian Neorealism”. (123) Y las justificaciones del director de la distancia que tomaron los cubanos del neorrealismo subrayan los desacuerdos y los límites que los cubanos veían en la estética italiana, y la necesidad de distanciarse para entrar en su propio proceso creativo. Si al comienzo: “[...] the Neorealist mode of approaching reality was very useful to us [...] our own national situation [...] was [...] very clear. [...] That kind of filmmaking was perfectly valid for that particular historical moment”; para Tomás Gutiérrez Alea llegó el momento en que la revolución empezó a cambiar y a evolucionar y con ella la realidad. La transformación es lo que el neorrealismo italiano no pudo representar en opinión de Gutiérrez Alea, y por eso la necesidad de avanzar sin esa estética. (124) A pesar de la actitud del director cubano frente al neorrealismo en esta entrevista con Julianne Burton, la liberación del neorrealismo a la que Tomás Gutiérrez Alea se refiere, en mi opinión es una convicción no cierta. El mismo hecho de que el director para hablar de ello empiece citando un festival de cine en Italia en tiempos tan lejanos del comienzo de la revolución, muestra de qué manera la conexión no sólo es fuerte, sino acaba siendo un signo indeleble en la memoria artística y en la producción más reciente del director. Desde el comienzo de la revolución cubana el cine constituyó el lenguaje visual favorito para comunicar con las masas y educarlas y se miró a él como una base donde construir el futuro cinematográfico nacional. Y desde antes el comienzo de la revolución, todavía bajo la dictadura de Batista, los cubanos miraron y adoptaron el neorrealismo italiano como llave interpretativa y punto de partida para un futuro anti dictatorial. También leer de Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America* (115-131).

reinterpretación del neorrealismo “a lo cubano” fue el resultado de estas traducciones y de los problemas que implicaron. Cuando interpretamos un “original” en otro idioma y desde otro contexto se viene a crear un producto nuevo. En la Cuba revolucionaria las traducciones neorrealistas llevaron a crear un espacio propio, espacio que empezó en los conflictos comunicativos en las cartas. Conflictos sin los cuales no habría podido darse el cine cubano.

Las traducciones de Gutiérrez Alea de los conceptos neorrealistas y de las ideas de Zavattini fueron poco a poco re escritos según las exigencias cubanas a partir de las primeras producciones del ICAIC de documentales como *Esta tierra nuestra* (1959) o de largometrajes de ficción como *Historias de la revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea; hasta llegar a obras del director más tempranas como las citadas *Muerte de un burocrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968).

Si la traducción es una traición, en Cuba la traición fue la praxis para hacer propio un cine de denuncia social.¹⁰⁹ Si el resultado se alejó del “original” –donde por original entiendo el idioma nativo de los conceptos estéticos neorrealistas zavattinianos- al mismo tiempo ofreció nuevas soluciones. La reformulación de la estética italiana a través de las producciones de Gutiérrez Alea –como también las de Jorge García Espinosa y de los demás directores cubanos- fue una respuesta necesaria para la creación del cine nacional, diferente del neorrealismo italiano, pero aún conectado muy de cerca a las enseñanzas del maestro sin de las cuales habría sido imposible crear el espacio del debate, de la reflexión y del cambio.

¹⁰⁹ Me refiero aquí a la cercanía en italiano de los verbos “tradurre” y “tradire”. A menudo en la teoría de traducción los traductores se refieren a esos dos verbos para hablar de las dificultades del traductor de mantener el valor semántico de su traducción sin perder el aspecto cultural de ella. De allí, la posibilidad de la traición del texto original como riesgo constante para el traductor. También leer de Susan Bassnett, *Reflections on Translation*.

Gutiérrez Alea se dió cuenta que no podía seguir trabajando y produciendo un cine nacional con la ayuda de directores extranjeros. Lo aprendido en Italia seguía siendo una base sólida para su producción, pero sin la colaboración y la presencia de los colegas italianos. El neorrealismo –según el director cubano- había constituido un reto a Hollywood por ser un cine geográficamente de primer mundo que usaba un lenguaje visual tercermundista a causa de la peculiaridad de la situación interna de Italia y de la separación económica y social entre el norte del país y el sur. (Evora, 133) En este sentido, el neorrealismo italiano había sido terreno fértil para los directores que necesitaban producir un cine tercermundista, con instrumentos de tercer mundo, en el tercer mundo. Sin embargo, tras aprender a “hablar” neorrealismo italiano hubo que componer sus propios discursos en cubano. La tensión lingüística y cultural y la problematización de cómo hacer propio el lenguaje neorrealista se presentó desde el principio, desde cuando Gutiérrez Alea estaba estudiando en Italia en el Centro Sperimentale y desde su primera producción cinematográfica en la escuela de cine italiana.

En la segunda parte de este capítulo, analizo un cortometraje producido por Gutiérrez Alea en Roma durante su estancia como estudiante en la escuela de cine titulado *Sogno di Giovanni Bassain* (1953). Producido como examen para terminar su diploma como director en la escuela italiana, tal corto encarna el comienzo del proceso de traducción artística de la estética neorrealista del joven Gutiérrez Alea, muestra el impacto del neorrealismo italiano en su formación como director, y preanuncia los futuros contrastes debido a los problemas de traducciones entre él y Zavattini que he presentado en esta primera parte del capítulo.

3. 2 “Vacanze romane”: *Sogno di Giovanni Bassain*

Tomás Gutiérrez Alea concluye su carrera en el Centro Sperimentale di Cinematografia en 1953 con un corto bajo la producción de la escuela que resultaría como examen final para graduarse como director de cine. El cortometraje –nunca estrenado ni en Cuba ni en Italia y sobre el cual nunca se ha publicado nada- se titula *Sogno di Giovanni Bassain* y Gutiérrez Alea aparece en ello por la colaboración en el guión y en la creación del sujeto, y como asistente de dirección y de montaje. He encontrado este corto y he obtenido una copia de ello durante mi investigación en Italia en la Videoteca del Centro Sperimentale en Roma en la primavera del 2011. La dirección será atribuída al italiano Filippo Perrone –estudiante de dirección en el Centro Sperimentale al mismo tiempo que Tomás Gutiérrez Alea- por puras razones burocráticas. En este momento, de hecho, la escuela no permite a los estudiantes extranjeros que cursan en la escuela de cine con una beca –como en el caso del director cubano-, aparecer en los créditos de ninguna película o cortometraje como directores, o con cargos de primer plano, para la realización de cualquier producto de la escuela.¹¹⁰

Así que Filippo Perrone aparece en los títulos de apertura como director y aparece junto al nombre de Tomás Gutiérrez Alea para la creación del guión y del montaje. El nombre del director cubano aparece como ayuda al director y como creador del sujeto

¹¹⁰ Lo cual está indirectamente declarado en el archivo de la lista de ex estudiantes del Centro Sperimentale de 1935 a 2010 que en apertura declara que la lista es para aquellos estudiantes que han participado al objetivo de la escuela que: “Da settantacinque anni abbiamo un solo grande obiettivo: scoprire e formare giovani talenti che contribuiscano al successo del cinema italiano” [“Desde setenta y cinco años tenemos un único objetivo: el de descubrir y formar jóvenes talentos que contribuyan al éxito del cine italiano”]. Tal declaración, a mi ver, aclara que la aceptación de estudiantes extranjeros se efectúa en la escuela sólo para que estos enriquezcan la producción de cine italiana. La intención no es aportar conocimiento y mérito al extranjero, sino traer nombres extranjeros a la escuela para bautizarse como centro cultural e internacional. A la vez, pero, los nombres extranjeros no podrán aparecer en primer plano, dejando espacio a los italianos. Tengo conocimiento de esta regla en aquellos años en el CSC porque hablan (y se quejan) de ella tanto TGA como JGE y Néstor Almendros en varias cartas y escritos que he encontrado durante mi investigación tanto en el Archivo Cesare Zavattini en la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia, como en la Biblioteca del CSC en Roma.

cinematográfico. Los actores, como el resto del equipo, son todos estudiantes del Centro Sperimentale.¹¹¹

Sin embargo, y a pesar de las limitaciones burocráticas de la escuela, *Sogno di Giovanni Bassain* constituyó el origen de Gutiérrez Alea como cineasta. Este trabajo es de extrema importancia porque nos permite ver sus comienzos en el cine, y a la vez es el primer trabajo llevado a cabo por Gutiérrez Alea que lo bautiza como director. Es la primera vez que el cubano pone en práctica sus conocimientos y pasiones cinematográficas y con este proyecto tiene la posibilidad de probarse como futuro cineasta. A la vez, este corto prueba las capacidades artísticas del cubano, el comienzo de sus contactos con el neorrealismo y de su formación bajo estéticas extranjeras desde el extranjero.

Muestra en concreto, además, el interés estético del cineasta, los primeros impactos del neorrealismo sobre su producción y su manera de entenderlo y de aplicarlo.

También, deja prever sus conexiones presentes y futuras con Zavattini, y muestra sus acuerdos con el italiano sobre cómo aplicar y entender el neorrealismo en un momento –en los primeros años 50- donde ya había empezado el debate en Italia entre el neorrealismo zavattiniano y otras ideas de neorrealismo. De esta manera, a través de este primer trabajo queda clara la concepción de neorrealismo que Gutiérrez Alea ha aprendido y comparte en Italia, y con la cual se irá a Cuba llevándosela consigo.

¹¹¹ Según la lista de los matriculados en el Centro Sperimentale, a seguir los años y las especializaciones de cada estudiante que participó en *Sogno di Giovanni Bassain*. Actores: Nando Cicero (1954); Livia Contardi (1954); Claudio Coppetti (1954); Elio Guarino (1953); Marco Guglielmi (1953); Fulvia Lumachi (1952); Giulio Paradisi (1954); Participación de: Michele Simone (1953) y Pasquale Nigro. (No se conoce el año de Nigro. Sólo aparece un Nigro Filippo que pero entra en la escuela en 1994); Segretería de edición: Giuliana Scappino (1952); Director de Producción: Giuseppe Orlandini (1953, está matriculado en el curso de dirección); Escenografía: Paolo Falchi (1954); Vestuario: Luciana Angelini (1953); Camarógrafo: Giancarlo Pizzirani (1953); Giancarlo Cecchini (1953), ambos matriculados en la escuela en el curso de fotografía; Asistente: Vitaliano Natalucci (no encontrado en el elenco del Centro Sperimentale. Sin embargo ha trabajado en numerosas películas desde comienzos de los años sesenta como director de la fotografía, asistente, y director); Fotografía: Giuliano Santi (1953); Técnico del sonido: Romano Mergè (1953)

Asimismo, *Sogno di Giovanni Bassain* preanuncia las diferencias de opinión futuras entre el director cubano y Zavattini, representa la promesa de la evolución artística del director, y marca su identidad como futuro cineasta.

Sogno di Giovanni Bassain es la síntesis de los años de estudio en Roma de Gutiérrez Alea y como tal, es la llave de lectura que nos ayuda a entender la mente artística del director cuando todavía no era director y estaba a punto de nacer artísticamente. La importancia de este documento pertenece tanto a la historia personal del cubano como artista, como a la historia de la evolución histórica, social y estética del cine cubano revolucionario que en estos momentos –cuando todavía no había empezado la revolución- empezaba a formarse.

Trabajo realizado en 35mm, *Sogno di Giovanni Bassain* es un cortometraje de veinte minutos que habla de la historia de un campesino italiano de nombre Giovanni Bassain. No se especifica en qué ciudad de Italia estamos, por los acentos de los personajes debemos estar en un lugar del centro de Italia. Sin embargo, parece que es intencional la falta de precisión en cuanto al lugar: los personajes hablan un italiano bastante estándar y con acentos levemente diferentes los unos de los otros. La falta de ubicación geográfica parece estar conectada con la idea del sueño y surrealidad que el personaje principal está a punto de vivir. De hecho, como anticipa el título, el corto es sobre el sueño del campesino Giovanni Bassain.

La película comienza con una cita del poeta inglés William Blake que afirma que: “L’eterno corpo dell’uomo è l’immaginazione”.¹¹² Considerando que desde el título el real protagonista de este corto es el sueño y con él la imaginación, los deseos y las aspiraciones, la cita de Blake anuncia la importancia que la imaginación tendrá en la

¹¹² “El eterno cuerpo del hombre es la imaginación”.

película.¹¹³ De hecho, este trabajo se puede considerar como un manifiesto neorrealista. A través de la metáfora del sueño, de la ilusión, a lo largo del corto se establece la importancia de la realidad frente a la fantasía para vivir una vida digna y de cómo no enfocarse en la realidad pueda causar problema, lo cual es el eje central de la estética neorrealista. El mensaje neorrealista aparece por medio de un campesino soñador, que a causa de sus sueños no sólo nos hace asistir a sus desgracias, sino que obliga al público a un estado de continua confusión a lo largo de la película donde es imposible distinguir, reconocer y alejarse de los momentos irreales frente a los reales. La consecuencia de tal desorden y poca atención en la realidad se encarna en los problemas de Giovanni Bassain en su vida, y en la confusión de un espectador obligado a vivir en el mundo surreal de Giovanni. La cohabitación del público con el caos de Giovanni quiere mostrar a través de las desaventuras del protagonista que elegir de enfocarse en la realidad siempre lleva a resultados mejores.

La película comienza con una toma de un campesino trabajando la tierra con su azada. Toma de una botella –posiblemente vino- y sabemos inmediatamente que se trata de Giovanni porque lo llama una mujer que lo solicita a terminar sus tareas porque hay más cosas que hacer. La mujer representa el regreso a la realidad y las dura cotidianidad de un campesino y de las mujeres que esa realidad implican. Es claro que los dos tienen muy poco y llevan una vida muy humilde. Giovanni sigue trabajando la

¹¹³ Emblématica a mi ver también la elección de la cita que abre el corto. William Blake es un poeta y artista de artes visuales en la Inglaterra del siglo XIX famoso por su oposición y lucha a las clases altas y todo abuso de poder. Inspirado por las revoluciones americanas y francesa, Blake se preocupa de los efectos de la revolución industrial en la Inglaterra de su siglo. Liberal en sus visiones sexuales y religiosas, Blake parece ser una inspiración en sintonía con los ideales izquierdistas de la resistencia de Italia tras la segunda guerra mundial y por ende con los ideales del neorrealismo en su preocupación social e igualdad entre los hombres. Por consiguiente, Blake es la cita perfecta para abrir una película de un –sólo en los ideales todavía- revolucionario como Tomás Gutiérrez Alea. También es uno de los precursores, si no el iniciador, del romanticismo, y al a vez un escritor que tiene un intenso sistema personal—una mitología personal—que aparece un gran parte de sus escritos. A la vez, ese romanticismo de Blake opone el campo a la ciudad, encontrando en la naturaleza la clave para recuperar la perdida inocencia del hombre.

tierra y en la tierra encuentra una moneda de oro en la tierra. La muerde para probar que es realmente de oro, así que remueve la tierra con más fuerza, pero pronto se cansa, toma más vino, y medio borracho se sienta bajo un árbol. Contempla la moneda hasta que se duerme.

En este momento los espectadores son conscientes que lo que va a ocurrir desde este momento va a ser un sueño, porque Giovanni se duerme medio borracho en frente de la cámara. En la siguiente escena se siguen escuchando los ruidos de él azadonando la tierra pero esta vez no se ve nada, y de repente lo llama una voz masculina con un tono dramático que hasta ahora no estaba en escena. Todos estos acontecimientos – por estar tan desconectados con la realidad de Giovanni que hemos visto desde el comienzo- son claros signos de un sueño para los espectadores. Sin embargo, el gesto de morder la moneda para confirmar que es “real” entra en conflicto con el estado confusional de Giovanni que desde el comienzo de la película está medio torpe por el efecto del cansancio y del alcohol, anunciando así la futura confusión entre sueño y realidad que será causada en el espectador y en la vida del hombre.

De hecho, muy pronto la voz masculina se funde y se transforma en la voz femenina que ya hemos escuchado una vez y que esta vez lo llama porque la cena está lista, representando un momento de confusión para el espectador también. Desde este momento no sabemos si lo que va a ocurrir de ahora en adelante va a ser sueño o realidad. No sabemos si realmente Giovanni se está despertando y lo que va a vivir desde ahora va a ser real o si el despertarse es parte de su sueño. Los dos extremos se funden y confunden al espectador. La pérdida de control del espectador coincide con la pérdida de control de los hechos por parte del protagonista también. La agitación y ansia que derivan de este estado son un componente que evidencia con su mensaje negativo que lo correcto sería enfocarse en la realidad, en el trabajo, en las

condiciones de vida reales, en vez de estar soñando con monedas de oro y tesoros escondidos.

El vino que el campesino toma también entra en relación con la moneda de oro. El vino es un producto de la tierra, signo de una vida sencilla. Tomar vino en Italia – sobretodo en esta década y por un campesino- es algo muy normal, aceptado y compartido socialmente. Sin embargo, la exageración al tomarlo provoca un estado confusional, un alejamiento de la realidad. Este alejamiento de la realidad coincide con el encuentro de la moneda de oro. Este objeto representa los sueños y las aspiraciones por una vida mejor, para salir de los sufrimientos causados por una vida pobre. El anhelo para una vida socialmente más elevada lleva al campesino a un estado de confusión donde la realidad –hasta la de la moneda- pierde importancia y Giovanni se abandona al sueño.

La siguiente escena nos presenta a un hombre que está robando de un puesto de frutas. El hombre se aleja con su comida, pero unos guardias allí cerca lo arrestan. Giovanni entra en la escena, ha visto el hombre con los guardias. Parece estar buscando a alguien. Pasan algunos hombres y Giovanni parece mirarlos con atención: está buscando el hombre que lo llamaba en la escena anterior, escena que los espectadores pensaban haber sido un sueño del campesino. Giovanni finalmente ve al hombre, lo llama, trata de pararlo. Este se escapa dejando en el piso una caja negra. Giovanni la toma, trata de abrirla sin resultado. Dos guardias se acercan y lo arrestan por el robo de la caja. Los espectadores siguen en confusión: ya no sabemos qué ha sido real desde el comienzo. La cámara ya no es complice del ojo que mira desde fuera, y todos somos víctimas de la imaginación y del sueño de Giovanni Bassain. El hombre que vemos robar las frutas nos cuenta de una realidad de pobreza en la que Italia vivía en estos años. A este aspecto real de la sociedad se añade sin embargo la

fantasía de Giovanni. La caja representa su sueño de tener más dinero, pero no puede abrirla, el sueño es inalcanzable.

Arrestan a Giovanni, lo acusan de ser el ladrón, y lo encarcelan en la misma celda del ladrón de fruta, como si la realidad (de una sociedad pobre) se confrontara con el sueño (Giovanni). En esta escena el ladrón de fruta es el que tiene las respuestas a las dudas de Giovanni. Cuando le preguntan a Giovanni por qué lo han encarcelado, el campesino no tiene respuesta, dice que ni siquiera lo han dejado hablar. Mientras que el ladrón de fruta tiene una respuesta que explica la realidad de la época y le explica a Giovanni que lo han arrestado sin ni siquiera dejarlo hablar porque: “Porci, sono porci. Non ti lasciano neanche parlare e ti portano via”.¹¹⁴ Esta frase explica al público testigo las injusticias sociales que las clases más pobres sufrían, el abuso de poder, la dureza de la vida para la mayoría que tiene que robar para sobrevivir. A la vez, muestra la importancia del cine a la hora de ocuparse de las injusticias sociales al mandar un mensaje visual colectivo de denuncia.

De hecho, el ladrón compañero de celda de Giovanni no está robando el dinero tan ansiado por Giovanni, sino que está robando cuatro o cinco pedazos de fruta. Lo cual contrapone el sueño a la realidad (dinero para tener más versus comida para sobrevivir), ofreciendo al espectador un cuadro completo de la realidad separándola esta vez de manera neta de las fantasías del protagonista. Giovanni tras esta explicación parece admitir lo equivocado que es dar más importancia a los sueños y admite que todo eso le está pasando por culpa de “quel maledetto sogno”.¹¹⁵ La realidad es necesaria para no ser desilusionados y engañados. Concepto que el ladrón de fruta reitera inmediatamente después afirmando: “E’ inutile credere nei sogni.

¹¹⁴ “Puerkos, son puerkos. No te dejan ni siquiera hablar y te llevan”.

¹¹⁵ “aquel maldito sueño”.

Bisogna lavorare per guadagnare i quattrini”.¹¹⁶ Sin embargo, si la realidad es necesaria, sólo se puede llegar a ella a través de los sueños y de la desilusión que provocan.

Mientras tanto, en el cuartel vemos que los guardias han arrestado tres hombres más para el robo de la misma caja encontrada por Giovanni. Hasta los policías parecen estar confusos porque no hay una explicación lógica a lo que está ocurriendo. La caja robada ha sido denunciada por una sólo persona, la caja debería ser una, con un único ladrón. La confusión de la irrealidad no permite ni siquiera tener un sistema judicial que funcione. No hay justicia y no se puede pretender un sistema mejor si no nos enfocamos en la realidad para analizarla, criticarla y mejorarla. La repetición del robo de la caja es como un sueño que se repite volviéndose en una pesadilla incontrolable de una cotidianidad injusta y cruel con los más debiles. Por otro lado, la caja es el emblema de los sueños: nunca se abre, nunca puede ser revelada como metáfora de la irrealización de los sueños sin un contacto real con la realidad.

De hecho, uno de los sueños está a punto de revelarse sólo cuando entra en contacto con la realidad. El ladrón le dice a Giovanni que no tenemos que creer en los sueños y le pone como ejemplo un sueño que él ha tenido. Empieza entonces a describirle el lugar en el cual se encontraba en su sueño, que había un hombre, y que habían encontrado un tesoro bajo un árbol. Giovanni –como el público- entiende inmediatamente que el hombre está hablando de él, de su casa y de lo que hasta este punto no sabemos si ha sido el sueño de Giovanni o la realidad. El hombre sigue diciendo que hasta se acuerda del nombre del campesino en su sueño: Giovanni Bassain. Bajo la sorpresa del protagonista, un policía lo llama en voz alta y la sorpresa de Giovanni se extiende a la cara sorprendida del ladrón que acaba de entender que su

¹¹⁶ “Es inutil creer en los sueños. Hay que trabajar para para ganar dinero”.

compañero de celda era el protagonista de su sueño. El sueño es real, pero sólo cuando entra en contacto con la realidad, aún cuando –como en este caso- sea una realidad confusa, borrosa, difícil, y donde los confines entre realidad e irrealidad son sutiles.

En la próxima escena vemos que los policías agrupan a los cuatro presuntos ladrones de las cajas que supuestamente debían ser una. Llaman a la víctima del robo para reconocer el ladrón. Sin embargo, mientras el público cree que por fin va a saber “la verdad” sobre el ladrón, la mujer reconoce al instante su caja entre las cuatro pero no puede reconocer el ladrón. No sólo no lo reconoce (a pesar de que sean cuatro hombres muy diferentes entre si y que al principio el policía afirma que la víctima le ha dicho que podría fácilmente reconocer el ladrón), sino que en cada uno encuentra un aspecto familiar que podría recordarle el ladrón. El policía frustrado y enfurecido manda afuera a todo el mundo.

La víctima del robo es capaz de reconocer al instante su caja entre cuatro iguales, o sea la mujer puede reconocer entre muchos –aunque aparentemente iguales- sus sueños, sus deseos y sus anhelos. Sin embargo no puede reconocer al ladrón, el que en la “realidad” ha cometido el crimen. La capacidad de la mujer de reconocer su caja pero no al ladrón de su caja pone en evidencia cómo una percepción alterada y personalizada de la realidad no lleva a ninguna resolución colectiva y social. La mujer encuentra sus pertenencias personales, pero por la colectividad no puede hacer nada. No puede reconocer el ladrón, y por ende imposibilita una solución de justicia social, una solución práctica y útil para la sociedad.

Giovanni Bassain tras ser liberado de la cárcel regresa a su tierra. Llegando a su casa, ve a un perro excavando bajo el árbol donde había escondido su moneda de oro. Corre para recuperarla haciendo escapar al perro. Al excavar no encuentra la moneda, sino

la caja por la cual había sido incriminado. Esta vez puede abrirla, el sueño –su sueño– puede ser revelado y lo hace hacia la cámara. El público está a punto de ser cómplice de los sueños de Giovanni Bassain. Y descubrimos que es una caja llena de muchas monedas de oro como la que había encontrado en la tierra al principio del corto. Un hombre lo llama y se le acerca mientras Giovanni contempla su tesoro con los espectadores. Parece ser el ladrón de fruta. De repente nos acordamos del sueño del compañero de celda: los dos sueños se juntan y como resultado los dos empiezan a pelear. Nos damos cuenta que todos tienen el mismo sueño: el sueño de no ser pobres. Giovanni, la mujer robada, el compañero de celda. Pero al vivir sin dedicarse a la realidad es imposible resolver los problemas sociales y anhelar a algún tipo de solución.

Mientras los dos están luchando por la cajita llena de monedas de oro, regresamos a la voz de la mujer que lo llama. La voz se hace más cercana, la mujer se acerca a Giovanni que todavía sigue durmiendo bajo el árbol del comienzo de la película y lo despierta. Le grita que es un perezoso sin ganas de trabajar y que ella es la que “se rompe los riñones” todo el día. El espectador se da cuenta en este momento que todo el corto ha sido un sueño desde el principio. La mujer nos lleva de vuelta a la realidad poniendo en evidencia las dificultades cotidianas que deben superar cada día y reprocha a Giovanni por estar soñando mientras ella lucha en la vida diaria con la miseria y la realidad.

La mujer se da cuenta que Giovanni tiene una moneda de oro en la mano. Se la quita y se la lleva para la casa con toda normalidad y casi sin sorpresa. Giovanni ni protesta y se la deja llevar. En esta escena vemos como los sueños pierden importancia; no pueden cambiar la realidad, ni la pueden mejorar. La mujer se lleva la moneda como si fuera un objeto sin importancia. Obviamente los va a ayudar, pero de una manera

tan mínima que no les va a mejorar su nivel de vida ni les va a resolver ningún problema. Los sueños se quedan en un nivel muy lejano de la realidad, no la mejoran, no sirven para encontrar soluciones de verdad que puedan ofrecer algo mejor. La moneda que durante la película se convierte en una caja llena de monedas de oro, en la realidad sólo se queda en su singularidad, limitada a sus mínimas posibilidades. Al final del corto todos nos despertamos del sueño: la mujer rompe el encanto llevándose la moneda de oro (que provocó los sueños de Giovanni), y Giovanni se despierta del sueño y del efecto del vino y se encamina hacia la casa con su azada en la mano. La mira brevemente como para encontrar en ella la respuesta al sueño que acaba de tener, pero se queda con ella en la mano. La azada es lo único que le queda de aquel sueño, el único signo de realidad es el instrumento que le permite trabajar la tierra para comer.

El corto llega a su final con otra interrupción de la realidad provocada por el sueño. El espectador es dejado tras el sueño a encarar la realidad, obligado a reconocer la inutilidad del sueño para encontrar soluciones reales y efectivas. La escena que cierra el corto nos deja con un sabor semiagrio de realidad con un perro callejero—el mismo que durante el sueño también aspiraba a tener el tesoro bajo el árbol- que corre hacia el mismo árbol, pero esta vez para mear ahí donde estaba sepultado el tesoro. El acto de orinar bajo el árbol del tesoro disminuye el valor y la eficacia del sueño, especialmente si a orinar es un perro: el mejor amigo del hombre ahora traiciona su dueño meando en sus sueños para traerlo a la realidad. El líquido se escurre bajo el árbol, como para hacer escurrir los sueños para dejar su espacio legítimo a la realidad, tan fea y maloliente como la orina en la tierra, pero preferible a una ilusión irrealizable. La realidad es más difícil, menos placentera, difícil de vivir en el día a día

pero preferible como un perro que mea en vez de un perro que encuentra un tesoro escondido.

No hay imagen más real, sencilla y desagradable que la de un perro que orina bajo un árbol. La realidad, como esta imagen, es normal, corriente, pasa en todo momento, y a la vez huele mal, es sucia. La realidad de Giovanni y a la que él —como el espectador— tendrán que encararse es una realidad difícil, pobre, sucia como un perro que orina bajo el árbol de los deseos. Y sin embargo la dificultad diaria no justifica la falta de acción y de denuncia. Esa es la realidad a la que Giovanni al final de la película, y de su sueño, decidirá y tendrá que regresar, como emblema del deber de todo ciudadano a pesar de sus sueños y de su pobreza y dificultades en la vida. De allí hay que volver a empezar para construir un futuro mejor. Y el cine, como la prensa, y todas artes, tienen el deber social de denunciar y encontrar soluciones futuras para el pueblo.

Sogno di Giovanni Bassain representa el comienzo de la carrera de Tomás Gutiérrez Alea como director. A pesar de codirigir el corto con el italiano (también estudiante del Centro) Filippo Perrone por las reglas internas de la escuela, Gutiérrez Alea tiene la oportunidad de dirigir actores italianos (estudiantes de la escuela) y de trabajar en un corto bajo la producción de la escuela. *Sogno di Giovanni Bassain* es la primera película que lo bautiza como profesional y representa su origen como cineasta.

Sin esta experiencia donde el joven director puede poner en práctica años de estudio y de interés para el cine, Gutiérrez Alea probablemente no habría tenido alguna experiencia al extranjero, y especialmente en Italia. Producir en Italia estando en la escuela de cine más importante de estos años para todo el territorio y para el extranjero (en particular en Europa), es para el cubano la ocasión de juntar la teoría estudiada con la práctica viviendo desde cerca el contacto y la preparación con el neorrealismo por vivirlo desde dentro. Hay que tener en mente, que estos son años

muy importantes tanto para el cine italiano como para el desarrollo de su estética. El nacimiento del neorrealismo en Italia durante la Resistencia entra en relación a un proyecto político izquierdista que será de profunda inspiración artística para las acciones futuras de los cubanos en el sector cinematográfico. Además, sin los años italianos, y por ende sin experiencias al extranjero, Gutiérrez Alea tal vez no habría tenido el mismo impacto a su regreso a Cuba en el ambiente cinematográfico de la isla, que precisamente por su internacionalidad lo elige –junto con Julio García Espinosa, que estudió con él en Roma- como líder de esos primeros amaneceres artísticos. Si Gutiérrez Alea no hubiese tenido la experiencia italiana tal vez su rol habría cambiado en el panorama cinematográfico cubano y quizás su desarrollo artístico sería diferente.

Sogno di Giovanni Bassain recopila y retiene todos estos aspectos del futuro en cine de Tomás Gutiérrez Alea que a partir de la experiencia italiana empezará su carrera profesional como cineasta. Además, *Sogno di Giovanni Bassain* representa la encarnación de todo lo aprendido en estos años en Italia, pero también muestra sus orientaciones futuras.¹¹⁷ El neorrealismo y el uso del instrumento visual como mensaje social para encarar y solucionar los problemas contemporáneos de la sociedad es un aspecto artístico que Gutiérrez Alea aprendió en la escuela. A la vez, es una estética que por primera vez el cubano experimenta en este corto para graduarse como director y que marca su evolución artística como cineasta.

Por ejemplo, desde esta película vemos aspectos que se irán desarrollando en la estética del director. Si la realidad es necesaria según las enseñanzas del neorrealismo,

¹¹⁷ Se ha de tener a mente que tras la realización de *Sogno* TGA regresa a Cuba y en 1955, con el grupo Nuestro Tiempo, se estrena *El Mégano* (1955) bajo la dirección del colega y amigo de estudios en Italia JGE. *El Mégano* es el primer corto a tema social (y muy neorrealista en su estética) que se produce en Cuba; lo cual, a mi ver, se hace posible por tener en el grupo Nuestro Tiempo a dos apasionados de cine (TGA y JGE) que a diferencia de los demás ahora también tienen una preparación académica como cineastas por acabar de regresar del CSC de Roma.

en *Sogno di Giovanni Bassain* sólo se puede llegar a ella a través de los sueños y de la desilusión que provocan en los hombres. Esta contraposición de los sueños, esenciales para llegar a la realidad, constituye una contradicción ya presente en las polémicas sobre neorrealismo y en las divergencias entre neorrealismo zavattiniano y los directores italianos más experimentales como Federico Fellini o Roberto Rossellini de estos años en Italia.

El trabajo de Gutiérrez Alea como diploma para la escuela romana parece reflejar estas polémicas cuando llega a la realidad a través de los sueños. A la vez, deja prever las divergencias artísticas que se vendrán formando entre los dos directores, y nos deja ver una personalidad artística por parte de Gutiérrez Alea muy fuerte y bien marcada a pesar de que este corto sea su primer trabajo. *Sogno di Giovanni Bassain* contiene el mensaje neorrealista de atención a la realidad social –según las ideas de Zavattini-, pero a la vez presenta el tema con estrategias experimentales y una complejidad de los personajes que volverán en la producción de Tomás Gutiérrez Alea como sello personal del autor. El elemento surrealista para llegar a contar la realidad es un rasgo de la estética del director cubano que se volverá a presentar años más tarde, en 1966, con la obra *La muerte de un burócrata*, por ejemplo. El campesino italiano Giovanni Bassain nos recuerda al trabajador burocrata de la película de Gutiérrez Alea de 1966.

Como vemos de esta comparación, al regresar a Cuba la producción del joven director cubano estará empapada de las huellas que su primer cortometraje en Italia le había dejado. Y con los años, las películas de un Gutiérrez Alea más maduro, seguirán teniendo ese respeto, consideración y atención en la realidad, en la sociedad y en los problemas a ellos relativos, viendo en el cine un medio no sólo de entretenimiento, sino también de concienciación, educación y difusión hasta en películas más

recientes como la ya citada *De cierta manera* (1973); *Hasta cierto punto* (1983) que trata el tema del machismo en Cuba; o *Fresa y chocolate* (1993) que es un cuadro crítico de la revolución cubana, tocando temas como el de la homosexualidad, en un momento tan difícil para la isla como el del periodo especial.¹¹⁸

Después de los años italianos y de la realización de *Sogno di Giovanni Bassain*, Tomás Gutiérrez Alea no sólo anhela a hacer del cine un instrumento social, sino que tiene la preparación y la experiencia para saber que es posible hacerlo. La actitud de mirar a la vida a través del cine, es una manera de hacer cine que había aprendido tanto en el Centro Sperimentale en Italia, como en el set del corto producido para su examen final en ella. Este trabajo representó para el director cubano iniciarse como tal, pero también aplicar en la práctica por primera vez lo aprendido en los libros italianos.

El descubrimiento de este cortometraje realizado en Italia y sobre el cual nunca se ha investigado y publicado, revela un diálogo hasta ahora invisible pero esencial en la reconstrucción de la evolución artística de uno de los directores cubanos más importantes en el panorama nacional; por ende, representa un descubrimiento fundamental para delinear los caminos que han llevado a la formación y a la evolución del cine cubano en un momento tan histórica y transatlánticamente fundamental como la revolución. Descubrimiento sin del cual quedarían borrosas, o por lo menos limitadas, las orientaciones artísticas de los directores cubanos y el futuro cinematográfico cubano de estos años.

La empiricidad de este cortometraje no dejará a Gutiérrez Alea por el resto de su producción cinematográfica, marcando la naturaleza de su trabajo y de su filosofía

¹¹⁸ El período especial en tiempos de paz en Cuba fue un largo período de crisis económica que comenzó como resultado del colapso de la Unión Soviética en 1991 y, por extensión, del Comecon así como por el recrudecimiento del bloqueo norteamericano desde 1992. La depresión económica que supuso el Período Especial fue especialmente severa a comienzos/mediados de la década de los 90.

como director de cine. A la vez, prueba las capacidades artísticas del cubano bajo las enseñanzas del neorrealismo y muestra los primeros impactos de la estética italiana sobre su producción artística y su manera de entenderla y de producirla. Además, anticipa las relaciones y la influencia de Zavattini y de su idea de neorrealismo en su formación artística. Cesare Zavattini en estos años colabora y enseña a los cineastas del Centro Sperimentale, así que sabemos que Gutiérrez Alea tuvo contactos con el maestro desde su llegada a Italia; y aunque no tenga pruebas de la presencia de Zavattini en la producción de *Sogno di Giovanni Bassain*, la estética de la obra está claramente empapada de la idea de neorrealismo zavattiniano.

Sogno di Giovanni Bassain es una traducción visual que prepara el terreno para el regreso de Tomás Gutiérrez Alea a Cuba. Este trabajo es un documento de extrema importancia por evidenciar los orígenes artísticos del director, sus herencias neorrealistas, y por revelar la trayectoria artística con la cual Gutiérrez Alea volverá a Cuba tras la experiencia italiana, y con la cual empezará su larga producción a favor de la formación del cine cubano revolucionario.

En la próxima sección de este capítulo, analizaré la película *Historias de la Revolución*, estrenada en 1960. Si *Sognodi Giovanni Bassain* representa el comienzo, y los primeros pasos antes del comienzo de la revolución; *Historias de la Revolución* representa el primer trabajo de Gutiérrez Alea tras la victoria del 1959. El espacio entre *Sogno di Giovanni Bassain* e *Historias de la Revolución* traza el recorrido y el desarrollo artístico del antes y después de Batista con un denominador común que hace de puente: el neorrealismo italiano. El largometraje es realizado desde Cuba en un momento en el cual el director ya había encontrado su espacio como cineasta en su país; además, represena otro trabajo fundamental para entender la formación de

Gutiérrez Alea como director y su conexión al neorrealismo italiano y a Cesare Zavattini.

3.3 Érase una vez... *Historias de la Revolución*

Historias de la Revolución fue producido en 1960 por Tomás Gutiérrez Alea.

Largometraje que bautiza el comienzo del cine revolucionario tras el triunfo del nuevo gobierno, *Historias* también es el primer largometraje financiado por el ICAIC. En otras palabras, *Historias de la Revolución* encarna el comienzo de la actividad artística y cinematográfica nacional y revolucionaria por ser el ICAIC la primera institución creada por la revolución a favor de la producción cinematográfica nacional.

Este filme se inspiraba en las enseñanzas que Tomás Gutiérrez Alea había aprendido en Italia. El largometraje estaba pensado para tener una fotografía neorrealista, de grandes contrastes entre las zonas de luz y de sombra, y en específico se inspiraba en la película italiana de Roberto Rossellini, *Paisà*, de 1946. Por lo tanto, la película cubana fue dividida en episodios –como *Paisà*– con una doble intención: recrear una obra de arte cubana inspirada a la manera neorrealista de contar la realidad, pero también con el objetivo de limitar los riesgos de fallar en el guión, en la actuación, en la dirección o en la fotografía.¹¹⁹

¹¹⁹ Roberto Rossellini dirige el largometraje *Paisà* en 1946. Filmado con actores principalmente no profesionales, *Paisà* es uno de los primeros ejemplos de film neorrealista. La trama reconstruye la llegada al país de los americanos que desde la isla de Sicilia llegaron hasta el norte de Italia para liberar el país de los nazistas. *Paisà* está dividido en seis episodios que constituyen las varias paradas de las tropas: *Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino Emiliano, Porto Tolle*. La división en capítulos fue un recurso revolucionario en esos tiempos. Nunca hasta ese entonces se había hecho una película dividida por capítulos. Entre los guionistas aparece también el nombre de Federico Fellini. *Historias de la Revolución* retoma ese modelo y lo adapta reduciendo los capítulos pero manteniendo el concepto principal de dividir la película en capítulos que recrearan la división de los eventos históricos según la llegada de los guerrilleros a la Habana y la victoria de la revolución. Como explico en esta sección, esta estrategia narrativa ofrece la posibilidad de presentar los hechos históricos de una manera más clara, pero también de no incurrir en el riesgo de tener un producto final demasiado largo y difícil de seguir por parte del público.

Por lo tanto, para evitar errores y para no terminar con una película demasiado larga – conscientes de la importancia de llevar a cabo un producto de calidad por ser este un proyecto piloto para el futuro de la cinematografía cubana-; al principio *Historias de la Revolución* contaba con cinco episodios, tres de Gutiérrez Alea y dos de José Miguel García Ascot, pero en su versión final sólo se le incluyeron los tres episodios de Gutiérrez Alea, que también fue elegido como director del largometraje.¹²⁰

A pesar de estar bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea, *Historias de la Revolución* también fue supervisada por Cesare Zavattini desde Italia, el cual le mandó al director cubano la colaboración *in loco* de Otello Martelli como director de la fotografía, y a Arturo Zavattini –hijo de Cesare Zavattini- como cameramen.¹²¹ Sin embargo, y no obstante la experiencia en cine y el conocimiento de la estética neorrealista de los italianos, Gutiérrez Alea no se quedó satisfecho con la fotografía de la película. Otello Martelli, que acababa de rodar en Italia *La dolce vita* de Federico Fellini, ya estaba en una fase experimental del neorrealismo, fase que no era compartida por Zavattini. Sin embargo el maestro le dió el trabajo a Martelli. La decisión se debe a que Zavattini todavía creía tener una influencia sobre los jóvenes cineastas italianos (como en aquel entonces Fellini y Martelli), a pesar de la evolución artística de Martelli. La verdad, es que la influencia de Cesare Zavattini estaba

¹²⁰ Las historias de José Miguel García Ascot se usaron más tarde para el filme *Cuba 58*. Largometraje de ficción realizado en 1962 con una duración de 78 minutos, la obra es producida por el ICAIC. Siguiendo la estructura de *Historias de la Revolución*, *Cuba 58* consiste en tres cuentos que exponen sucesos acaecidos en la Cuba de 1958. Los títulos de los capítulos: “Un día de trabajo”, “Los novios”, “Año nuevo” tienen como director de la fotografía para los primeros dos episodios a Otello Martelli. Julio García Espinosa trabaja en el guión del tercer episodio.

¹²¹ Otello Martelli acababa de trabajar en Italia con Federico Fellini en *La dolce vita* (1960) y en 1943 había sido el director de la fotografía de Roberto Rossellini en *Paisà*.

perdiendo sus efectos en Italia, pero no en Cuba, donde las experimentaciones de Martelli dejaron insatisfecho a Tomás Gutiérrez Alea también.¹²² (Evora, 26)

La experimentalidad del neorrealismo tratada por Fellini y Martelli se acercaba mucho a los conceptos de *Free Cinema* y de *New Wave*. Gutiérrez Alea – en línea con la opinión del gobierno sobre estas corrientes- conocía los conceptos del *Free Cinema* y no compartía su espontaneidad artística que según el director no requería la creación para despertar una consciencia social. En opinión de Gutiérrez Alea, la intervención artística era en cambio necesaria para levantar y educar consciencias a través del arte, que debería a su vez tener esto como único fin para ser considerada arte digno y a servicio de la sociedad.

Según Gutiérrez Alea, para que una película lograra presentar un mensaje válido a sus espectadores era importante que se mantuviera un equilibrio –establecido por el artista- entre ficción y realidad. La ficción debía estar a servicio de la realidad para permitirle al director ahondar más en la realidad de manera analítica utilizando aspectos de la sociedad con el propósito de mostrar conceptos generales. El objetivo, según Gutiérrez Alea, era crear para el espectador un proceso de regreso a la realidad con una experiencia emotiva que lo ayudara a reflexionar y que le permitiera mirar a la sociedad no como un hecho dado, sino como proceso. (Evora, 83-85)

Y es siguiendo este criterio, que *Historias de la Revolución* empieza con imágenes documentales del ataque al Palacio Presidencial del trece de marzo de 1957 para darle a la obra un valor testimonial. Estas tomas son parte del primer episodio titulado: “El herido”. La fecha del ataque al Palacio Presidencial aparece en la pantalla para darle ubicación histórica inmediata al espectador. Unas tomas de la Habana completan el contexto presentado, pero para no dejar duda alguna una líneas especifican que son

¹²² Hablo extensivamente de las relaciones de estos años en Italia entre CZ y los jóvenes directores de formación neorealista en el primer capítulo.

“cinco años y cuatro días al poder del gobierno Batista”. El valor testimonial de las tomas documentales iniciales establecen el ritmo comunicativo con el espectador. El valor y el objetivo de la película es más “creíble” por tener como base un evento histórico que está documentado e interactúa con la ficción. También, quiere establecer una relación de confianza con el director porque el director es el que controla la ficción y la interacción con la realidad presentados. Pero también, el director es el que toma una posición privilegiada frente a los eventos históricos presentados porque no puede controlarlos o cambiarlos como puede hacer con la ficción, pero puede seleccionar las tomas documentales y presentar los hechos desde “dentro”.

Las escenas del ataque y los contrastes entre el pueblo y los militares se contraponen a la próxima escena donde vemos una criada que, cumpliendo con su rutina diaria, baja de un edificio para ir a comprar unas velas. La cámara sigue su exploración en el edificio hasta llegar al apartamento de Alberto y Miriam. La pareja está escuchando el noticiero en la radio cuando alguien toca a la puerta. Miriam va a abrir, mientras el espectador se queda en la sala con Alberto. Vemos de reojo a Miriam hablar despacito con un hombre y una mujer e inmediatamente entran a la sala con un tercer hombre que está herido. La mujer que ha llegado con el herido es Helena, amiga de Miriam, que le pide como favor quedarse en la casa con el otro hombre y el herido. Miriam no sabe qué responder, mira a Alberto dejándonos presentir que él no estará de acuerdo. Y de hecho Alberto le comenta a Miriam que: “Helena se lo lleve a su casa si ella es tan revolucionaria”.

En estas escenas iniciales del primer episodio, inmediatamente se ponen en evidencia los problemas principales que se irán repitiendo a lo largo de la obra. Como eje central del primer episodio, estos temas principales se irán desarrollando para encontrar eventuales soluciones. También se marca una distinción entre un “nosotros”

(los revolucionarios) y un “ellos” (la clase burguesa). Por una lado, tenemos la representación de la clase burguesa: la criada que baja en una tarea diaria indica que a pesar de las luchas que están tomando lugar, la clase burguesa sigue viviendo en su burbuja de ventajas y privilegios. La representación de la burguesía encarna la razón de la lucha por la revolución. Teniendo la motivación en mente, el espectador tiene que encarar el segundo tema principal: el otro lado, el lado de los revolucionarios. El desacuerdo entre Miriam y Alberto si esconder al herido crea una ruptura: los que están a favor de la revolución y se sacrifican por ella, y los que están en contra o se abstienen –como Alberto- por falta de coraje.

La elección del público en el momento del estreno es naturalmente *post factum*. La revolución ya ha ganado y el pueblo ya ha tomado su posición. La importancia de ponerlo en pantalla es para que el espectador esté obligado a fijar la imagen histórica para volver a vivir esos momentos de lucha. Le recuerda lo que le ha costado ganar, cuántos estaban en contra en cualquier categoría de gente, pero sobretodo entre la clase burguesa, y los esfuerzos, los heridos y los muertos que le han costado a la revolución. La repetición de la imagen de la lucha crea una memoria histórica colectiva que por ser compartida alimenta el sentimiento nacional, que en este caso coincide con el sentimiento revolucionario buscado por el gobierno.¹²³ Marcar un

¹²³ Muchos estudios sobre la memoria como evento cultural, cómo las sociedades recuerdan y cómo se construye la memoria colectiva se centran sobre las prácticas de cómo la memoria se transmite a través del ritual y de la tradición. Sobre tales estudios se puede leer de Paul Connerton *How societies Remember* donde el autor argumenta que las imágenes y conocimientos colectivos del pasado sobreviven gracias a los rituales y al elemento performer del ritual, y que la memoria performativa necesita ser corporal para ser efectiva. También se puede leer de Maurice Halbwachs *On Collective Memory* donde el autor explora la construcción social de la memoria y cómo se usan imágenes mentales para la reconstrucción del pasado y para mantenerlo vivo en la memoria colectiva. En esta dirección va mi lectura de la construcción de la memoria en el pueblo cubano tras el triunfo de la revolución. A través del cine –entre otros artes visuales- la constante representación y reconstrucción de los eventos acerca de la revolución busca construir una memoria histórica que (re)empiece la historia nacional desde el año cero. Una de los objetivos más auspiciado por la revolución es de hecho borrar todo lo que había ocurrido antes de la revolución para validar y totalizar el valor de una única historia nacional que mereciera la pena contar y representar. En este sentido, me refiero aquí al trato y a la construcción histórica de la memoria colectiva en la Cuba post revolucionaria siguiendo el marco teórico de Connerton y Halbwachs.

“nosotros” y “ellos” ayuda a mantener y formar la memoria histórica revolucionaria y a mantener a mente quiénes son los “enemigos” de la revolución para construir una identidad y orgullo nacional y revolucionario.¹²⁴

Y eso es lo que hace Alberto con Miriam: en el momento en que Alberto decide irse de la casa en la que Miriam refugia al herido, Alberto está marcando para el espectador esta distancia entre el “nosotros” y “ellos”. Alberto se irá a dormir en un hotel aquella noche, tras vagar por una ciudad donde leemos en los muros escritos que exclaman “¡Batista asesino!”. La ocupación y el uso del espacio público de la ciudad para declaraciones para las cuales poco tiempo atrás la gente podía meterse en serios problemas y hasta perder la vida, recuerda la libertad de la cual ahora los ciudadanos pueden gozar. El lema anti Batista indica una transformación del espacio de la ciudad, y por ende de la sociedad y de la manera de ocupar ese espacio. El acto revolucionario se materializa en un mensaje escrito en un muro público, existe en las calles entrando en la vida diaria de los ciudadanos cada vez que caminan por la ciudad. El mensaje revolucionario se difunde y concretiza a través del espacio público. La guerrilla controla ahora ese espacio donde los militares del gobierno batistiano que quedan sólo se pueden mover dentro de aquel espacio, y por ende dentro de aquellos mensajes

¹²⁴ Adopto aquí la teoría de Carl Schmitt de la construcción del enemigo para contruir los nacionalismos. Schmitt explica en su teoría política cómo las sociedades construyen y necesitan el concepto del enemigo para la construcción del nacionalismo. De esta manera, un país puede construir un equilibrio político basado en la construcción del enemigo; sin enemigo no puede haber estado y no puede haber política. El concepto de *amigo-enemigo* parece ser una condición necesaria para la política y el nacionalismo. Crear acuerdo popular sobre quién es el enemigo y quién es el *otro* permite al estado establecer y reafirmar quién es *nosotros*. Sin embargo la definición del *nosotros* no puede prescindir de la definición del enemigo. Reconocer y establecer quién es el enemigo es indispensable al *nosotros*. Sobre el concepto del enemigo de Carl Schmitt también leer *The Concept of the Political*, Chicago: University of Chicago Press, 2007; y “El criterio amigo-enemigo en Carl Schmitt. El concepto de lo político como una noción ubicua y desterritorializada” de María Concepción Delgado Parra, Cuaderno de Materiales, N.14, Marzo 2001.

revolucionarios. La revolución, como parte de los ladrillos de cada edificio edifica su existencia.

Alberto en su vagar por el Vedado –barrio residencial de la Habana- pasa por uno de los cines más importantes de la ciudad, el cine Yara, donde un manifiesto anuncia el título de la película que se está dando: *Un sólo verano de felicidad*. Lo vemos tocar a la puerta de unas amistades, pero nadie parece estar en la casa, hasta que no le queda más remedio que quedarse por la noche en un hotel. El recorrido de Alberto es una exploración dentro de la ciudad y de uno de sus barrios históricamente más importantes. Como un análisis por dentro, vagar por el Vedado es una exploración interior. Cada muro, calle, o mirada que cruza en la calle abren un camino dentro de sí mismo de consciencia de una situación que inevitablemente está cambiando.

La toma de Alberto caminando en la acera del Yara, es además un momento de metacine que subraya la importancia que el cine representa para la revolución.

Proyectar este mensaje mientras el público está sentado mirando la película, convalida, apoya y fortalece la posición de espectador con las responsabilidades sociales que conlleva. En este momento el espectador no sólo toma consciencia de la butaca que está ocupando, y no sólo se encuentra dentro de la película, sino que entra en Alberto, explora y reflexiona con él sobre el valor revolucionario del espacio de la ciudad y del cine.

Como he mencionado, la cámara nos lleva a leer con claridad el título de la película que el Yara está proyectando bajo el andar preocupado de Alberto: *Un sólo verano de felicidad*. Traducción literal del título original en sueco *Hon dansade en sommar*, la película se estrena en Suecia en 1951 bajo la dirección de Arne Mattsson. Este drama –basado en la novela de Per Olof Ekström - habla de Göran, un estudiante que pasa las vacaciones de verano en la granja de su tío donde conoce a Kerstin, una chica de

17 años con la que entablará grata amistad. Los dos se enamoran, pero la relación encuentra la oposición de algunos familiares, y el apoyo de otros. La animadversión, en todo caso, vendrá instigada por la severidad y la rigidez moral del pastor de la iglesia local.

A mi ver la elección de esta película no es casual. En primer lugar, la trama de la película es un ejemplo de la contraposición de la brutalidad de la dictadura de Batista (el control de la religión sobre el amor de los dos muchachos, el poder del pastor de la iglesia) frente el amor real de la revolución por el pueblo.¹²⁵ Como un palimpsesto, el título nos da otro mensaje; nos recuerda que ese será “un sólo (y el último) verano de felicidad”, de esplendor y vigor de la dictadura de Batista. A marcar la soledad de una última vez antes del triunfo de la revolución, está la elección de un drama comercial tanto criticado por la revolución. Sin embargo, este drama conlleva otro mensaje: subraya una vez más el objetivo de la revolución de producir un arte para dar al pueblo una visión fiel de la realidad según los conceptos neorrealistas. Por lo tanto, al espectador se le recuerda la falta de responsabilidad social que precede los tiempos presentes. Por ende, en la negación se reitera lo que la revolución considera como arte subrayando, una vez más, la importancia de la participación del público a ese evento. Ir a mirar una película ya no es un acto recreacional, sino un acto político y un deber social.

Al llegar al hotel, Alberto está agitado. El recepcionista del hotel llama a la policía que tras controlarle las llamadas que hace a Miriam lo arresta y lo lleva a su casa para controlar quién está allí escondido. Cuando llegan, la policía empieza a disparar matando a los rebeldes y a Miriam. Alberto herido se esconde en el edificio. El

¹²⁵ No sé qué distribución tuvo en Cuba *Un sólo verano de felicidad*. Por lo tanto no sé si el público estaba familiarizado con la trama tanto como para ver un parecido o leer la metáfora que yo aquí leo. Así que es probable que el título, más que la trama, representara el mensaje visible para la mayoría de los espectadores, para dejar la trama como un detalle más para aquellos que pudieran verlo por conocer la película.

control y el sistema de espionaje de la dictadura por el cual Alberto viene preso se reduce a la actividad de un individuo (el portero del hotel), casi como un acto de control desesperado por la pérdida de control del espacio de la ciudad. La contraposición de la ciudad con las escritas en los muros en contra de Batista, actividad visible frente a la acción invisible de la policía batistiana que necesita tomar el control sobre el síngulo para poder ejercer poder sobre la colectividad, evidencia que la revolución toma el control desde el espacio de la ciudad teniendo un apoyo colectivo.

El episodio de “El herido” termina con Alberto que puede escaparse del edificio gracias a la ayuda del camión lechero. La ayuda y la solidaridad del pueblo hacen posible salvar la vida a Alberto que, reflexionando sobre lo que le ha pasado, se aleja clandestino. La elección del director de salvar al más escéptico de los personajes sobre la revolución intenta llevar un mensaje de esperanza. La reflexión de Alberto simboliza el rescate del personaje por la revolución, o por lo menos el comienzo de un camino de conscientización y de honra a los revolucionarios que han muerto por la causa. “El herido” es el revolucionario en este primer episodio. Pero a medida de que los eventos se desarrollan en los próximos capítulos de la película, nos damos cuenta que el herido simboliza las consecuencias de una dictadura negativa. El herido representa la brutalidad de la dictadura de Batista, una herida que terminará con ella en el momento que la revolución – de allí a poco- habrá ganado.

El segundo episodio se titula “Rebeldes”. Siguiendo el orden cronológico de los eventos históricos que llevaron al triunfo de la revolución –y como en la estructura fílmica y narrativa de *Paisà*- el comienzo de este episodio, también se abre contextualizando con precisión la fecha y el lugar donde los hechos presentados tomaron lugar: Sierra Maestra, 1958. Con la exactitud de un libro de historia, la

especificación de las fechas y lugares que llevaron al triunfo de la revolución fijan en la tradición histórica nacional la importancia de cada evento, construyendo la historia y la memoria del pueblo revolucionario.¹²⁶

En este episodio ya vemos a los rebeldes más organizados con armas y un plan de acción. Ya no son simplemente revolucionarios, sino son barbudos. Esta segunda parte se abre con unas tomas de rebeldes luchando contra militares disparando el uno contra el otro. A pesar de que estas tomas no sean imágenes documentales, como se aprende de las correspondencias epistolares entre Cesare Zavattini y Tomás Gutiérrez Alea en las discusiones acerca de la película, sí se usó el sonido de una grabación de disparos reales durante uno de los contrastes realmente acontecidos entre revolucionarios y batistianos.¹²⁷ El “doblar” la película con sonido real de fusiles y disparos le otorga a la película ese valor documental que se desea transmitir.

A pesar de que las imágenes no sean tomadas de un documental, el sonido, en su presencia invisible reitera la voluntad de representar a lo máximo la realidad de los eventos narrados. Es más, la invisibilidad de la parte “real” de estas primeras imágenes que abren el segundo capítulo de *Historias de la revolución* le otorga aún más fuerza al significado de la lucha y fija aún mejor en la mente de los espectadores el valor de la realidad de los eventos narrados. Como el título de la obra anuncia, en la película se narrarán las historias de la revolución y esta segunda parte se abre con la narración auditiva de los sonidos de esa historia. Como cuando se cuenta un cuento, la

¹²⁶ Aquí hay dos vertientes de historia revolucionaria: la sierra y el llano. El ataque a palacio lo llevó a cabo el Directorio Revolucionario, una organización revolucionaria fundada el 24 de febrero de 1956 como Directorio Revolucionario por José Antonio Echeverría, presidente de la Federación Estudiantil Universitaria, y que fue la más arriesgada en cuanto a la lucha revolucionaria. El capítulo dos, “Rebeldes” es el del 26 de julio de la Sierra—la facción de Fidel. La historiografía revolucionaria se dividirá en estos dos bandos: el Directorio y la Sierra. La Sierra desplazó al Directorio, y de hecho los puso en prisión, o se fueron exilados. Por lo tanto, la creación de estos dos capítulos en la película puede ser un intento temprano de Gutiérrez Alea de tratar de ser neutral frente a los dos bandos en un momento en el que todavía las cosas no se veían claras.

¹²⁷ Información que he aprendido en las cartas encontradas durante mi investigación en el Archivo Cesare Zavattini en Italia.

voz otorga y es capaz de cambiar el énfasis y la importancia de los hechos narrados según cómo se narran. Y en este caso acontece lo mismo. La “voz” de los disparos realmente acontecidos narra aún con más fuerza la historia de la revolución prometida por el título.

En la lucha vemos los guerrilleros comentar la calidad de una explosión, vemos jóvenes con fusiles preparados a combatir y vemos a una organización de guerrilleros que trabaja bien y que son como militares. Sin embargo, todavía los militares de Batista son más fuerte, tienen aviones, bombardean y matan revolucionarios. En uno de estos bombardeos vemos un guerrillero herido y cómo el grupo se organiza para atenderlo y mantenerlo en vida. El mostrar el enemigo más fuerte, cuando ya el público sabe “el final del cuento”, fortalece la imagen y la nobleza de la lucha revolucionaria. Tener “mártires” ennoblece la causa, así que enseñar los heridos y los muertos de la revolución eleva el valor de su éxito.

Hay muchos jóvenes en combate, y mientras a veces vemos los mayores que se preguntan cuánto tiempo va a durar esta lucha, casi como a perder esperanza, los jóvenes son los que mantienen la esperanza en el futuro de la revolución, como emblema de futuro y de optimismo. También conocemos a los rebeldes de una manera más personal. Los escuchamos hablar de sus familias y de sí mismos. Mientras los dos guerrilleros velan al herido, le toman un cigarro (como señal de que todo es de todos), y hablan de sus familias. Un barbudo le pregunta al otro si es católico y el guerrillero le dice que sí, contándole que se bautizó para disimular su tráfico de armas con un sacerdote. Los dos encontrándose con unos soldados de Batista, simularon el bautismo. Con lo cual, el catolicismo y el bautismo no acontecen por creencias religiosas, sino por la causa revolucionaria, estableciendo la actitud de la revolución frente a la revolución.

Bajo el bombardeo de los soldados de Batista, el joven regresa a los dos hombres que velan al herido. Uno de los mayores le pregunta al joven si tiene miedo. El joven le dice que sí. Entonces el otro le pregunta por qué regresó donde ellos si tenía miedo. Esta pregunta, como el diálogo sobre la religión, quiere aclarar el sentimiento revolucionario que no excluye el miedo, pero la voluntad y el amor por la patria gana ese miedo a la muerte. El herido muere. Los revolucionarios cargan con el cadáver. El deber con los muertos no les permite dejarlo allí y aún arriesgando sus vidas, necesitan cargar con ese mártir para honrar su memoria. El joven hereda el fusil del mártir como mensaje de esperanza de una revolución que es de los jóvenes, como encarnación de un futuro revolucionario de los jóvenes, para los jóvenes y para el pueblo.

El tercer y último episodio se titula “Santa Clara” y pone abajo la fecha: 28 de diciembre 1958. El título quiere poner en evidencia la importancia de la localización geográfica como última etapa de la memoria, la etapa que llevará a la victoria de la revolución. Una voz narra la situación de la lucha de aquellos días y pone en evidencia que los rebeldes ya han bajado de la Sierra y han tomado varios pueblos alrededor de Santa Clara. Vemos en este episodio los guerrilleros mucho más organizados en la lucha y mucho más fuertes hasta que vemos los militares arrendirse. La voz narradora afirma que la toma del tren blindado fue decisiva para la victoria de la guerrilla, y que aunque los militares empezaron a bombardear zonas civiles, el último día del año Batista huyó del país.

Vemos entonces una escena de Batista yéndose a escondidas mientras unos rebeldes disparan a la estatua que lo representa frente al Palacio residencial. En la escena siguiente los rebeldes entran triunfalmente a la ciudad de la Habana celebrados por el pueblo. Cuando todo parece haber terminado como el espectador esperaba un

batistiano mata a uno de los rebeldes que andaba en el camión con los demás celebrando la victoria. Poco antes sabíamos que una mujer lo estaba buscando – probablemente su novia- para volverlo a abrazar.

Esta última muerte durante la celebración de la victoria encarna el valor de los muertos para el triunfo de la revolución. Como emblema de los muertos, esta última muerte que no acontece durante la lucha, sino durante la celebración, donde vemos una mujer enamorada que lo está buscando, crea el mártir que simboliza la memoria que se debe mantener para todos los que han pagado con la vida la victoria. Como para un Cristo, el paseo en el camión que al principio era el lugar de alegría y celebración se transforma en el paseo funebre para honrar la memoria de ese mártir que es el emblema de todos los muertos por la revolución. El espectador es una presencia externa que sin embargo está dentro de la película y siente empatía con las imágenes que está (re)viviendo más que mirando. Por lo tanto, el público está dentro de la acción pero sin cuerpo. La presencia sin cuerpo le otorga al público una presencia invisible que por ser tal no puede cambiar los eventos en la película, pero puede asistir activamente y puede tener el poder de cambiar esa violencia enseñada en la película en su futuro. Sin embargo, el involucramiento tan en primera persona del público en la película permite aumentar el efecto (neo)realista buscado por el director hasta el final de la obra.

Historias de la Revolución bautizó el comienzo del cine revolucionario y por ende de la actividad artística y cinematográfica nacional. A la vez, es una obra que se hizo posible gracias a la preparación cinematográfica que Gutiérrez Alea había aprendido en la escuela de cine en Roma. Por lo tanto, *Historias de la Revolución* es el primer largometraje que se declara puramente revolucionario y cubano. Sin embargo, junto a su identidad revolucionaria conlleva la presencia neorrealista, no sólo como signo de

una inspiración o como herencia del pasado, sino como una dualidad que coexiste en su presente. *Historias de la revolución* deja en el espectador una sensación de participación directa y activa a los eventos del presente, para construir un futuro nacional revolucionario. De aquí en adelante la isla se prepara a hablar en su neorrealismo “a lo cubano” con películas que como *Historias de la Revolución* quieren seguir las enseñanzas neorrealistas siguiendo los eventos de la realidad mientras están aconteciendo, para ofrecer una perspectiva crítica sobre la realidad.¹²⁸

La presencia neorrealista está muy presente a partir del hecho –como he mencionado– que Otello Martelli cuida la fotografía junto a Sergio Véjar, y Arturo Zavattini trabaja de cameraman junto a Hugo Velasco. Entre le resto del equipo, es importante destacar que la producción fue de Sául Yelin que desde el comienzo de la revolución había estado en contacto con Zavattini (como probado por las numerosas cartas escritas entre los dos que he encontrado durante mi investigación en Italia lo demuestran); José Hernández trabajó en el guión; y Manuel Octavio Gómez y Manuel Pérez trabajaron como asistentes de dirección: cineastas que hacían parte del grupo que empezó el ICAIC y que desde el principio están en contacto directo con Zavattini, especialmente durante sus visitas a la Habana.¹²⁹

En este capítulo, he mostrado los efectos de los contactos y las colaboraciones de Tomás Gutiérrez Alea con Cesare Zavattini. Los diálogos entre los dos forman un espacio complejo donde las traducciones sociales, políticas, cinematográficas, culturales y lingüísticas dieron una interpretación de los conceptos neorrealistas “originales” para convertirse en el proceso de transformación de esa comunicación. Ese espacio problemático se convirtió en el espacio legítimo para la producción

¹²⁸ Presento exhaustivamente los conceptos del neorrealismo en el primer capítulo de esta tesis.

¹²⁹ Para más información sobre el equipo completo que trabajó en *Historias de la Revolución* visitar la página: http://www.imdb.com/title/tt0054978/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers

cubana. El neorrealismo italiano pasó de ser de una inspiración, un problema dialéctico. Las pérdidas en las traducciones del neorrealismo definieron por lo tanto la identidad cubana revolucionaria.

A través del análisis de la producción de Tomás Gutiérrez Alea a lo largo de este capítulo, he explorado la evolución de las conversaciones entre el director cubano y el italiano y cómo de allí se formó la producción artística del director cubano que marcará la formación del cine nacional. Al mismo tiempo, explorar el desarrollo artístico de Gutiérrez Alea en relación al neorrealismo italiano ha permitido analizar el recorrido que ha llevado a la formación del cine cubano revolucionario que no habría podido darse sin el resultado de esas “pérdidas” en las traducciones e incomprensiones con la estética italiana.

El momento de incomprensión comunicativa y de pérdida en las traducciones conceptuales del neorrealismo entre Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini, representa un espacio alternativo por donde el cubano se fuga para crear su espacio. Un espacio que no es ni Cuba ni Italia sino un lugar alternativo por donde perderse y ser legítimo a la vez. Sin este espacio no se podría dar la reacción, la contestación, y por ende, sería imposible llegar a la creación. Cuando Gutiérrez Alea decide comunicar con el maestro en italiano, no traduce los conceptos de Zavattini al público cubano, sino traduce su idioma en el del maestro sin necesitar la presencia del italiano. Lo cual representa una toma de control por el cubano que lo lleva a su espacio estético.

El contacto entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini llevó a una producción que no habría podido darse sin el desafío de la traducción. La reinterpretación del neorrealismo “a lo cubano” fue el resultado de estas traducciones. Interpretar el neorrealismo “original” en otro idioma y desde otro contexto llevó a un producto

nuevo, un espacio propio que empezó en los conflictos comunicativos epistolares. Conflictos sin de los cuales no habría podido darse el cine cubano revolucionario. Las traducciones de Gutiérrez Alea de los conceptos neorrealistas y de las ideas de Cesare Zavattini fueron poco a poco re escritas según las exigencias cubanas. La traducción como una traición fue el método para producir un cine social propio. Cuando el resultado se alejó de los conceptos estéticos neorrealistas zavattinianos “originales” se empezaron a ofrecer soluciones que representaron la respuesta necesaria para la creación del cine nacional isleño. Creación que dependió de un proceso complejo que incluyó los contactos, diálogos, conflictos, rupturas, negociaciones y reinterpretaciones con el neorrealismo italiano tanto en el caso de la producción de Gutiérrez Alea como en el caso de Julio García Espinosa. Sin este proceso habría sido imposible crear el espacio de debate, de reflexión y de cambio para la formación y el desarrollo del futuro del cine cubano revolucionario.

Conclusiones

En este trabajo he presentado los contactos del cine cubano con el neorrealismo italiano. En particular, he prestado atención a la producción cinematográfica cubana revolucionaria empezada desde 1955 –con la producción de *El Mégano* por Julio García Espinosa- hasta el triunfo de la revolución en 1959, incluyendo los primeros años revolucionarios como referencia para la primera década revolucionaria. Varios son los trabajos que han estudiado la influencia del neorrealismo italiano en el mundo. A pesar de esto, nadie hasta ahora ha estudiado suficientemente la presencia del neorrealismo en Cuba. Mientras el concepto de *cine imperfecto* o la influencia y presencia del cine soviético en la isla se ha ampliamente estudiado, la crítica sobre cine cubano no ha tomado en consideración las relaciones de la producción cinematográfica cubana con el neorrealismo italiano. Sin embargo, el neorrealismo italiano fue la base que inspiró la organización oficial en la praxis de la modernización cubana a través del cine durante los primeros diez años de la revolución.

El neorrealismo constituye un hecho central en el desarrollo de la estética cinematográfica cubana por representar el proceso y la búsqueda de reinención, ruptura y modernización de la revolución. En este contexto, esta tesis ha explorado la presencia del neorrealismo italiano en la producción cinematográfica cubana de 1955 a 1961 a través del análisis del trabajo de dos directores cubanos: Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa. Por cada director, se han tomado en consideración dos películas: dos del periodo pre revolucionario: *El Mégano* (1955) de García Espinosa; y *Sogno di Giovanni Bassain* (1953) de Gutiérrez Alea; y dos obras de la época post revolucionaria: *El joven rebelde* (1961) de García Espinosa; y *Historias de la*

Revolución (1960) de Gutiérrez Alea. Esta metodología ha servido para mostrar al lector de qué manera se ha dado la formación cinematográfica revolucionaria en Cuba desde los años anteriores al triunfo y cómo el neorrealismo italiano se convirtió en una base de inspiración para el proceso artístico y estético de la isla.

De las obras tomadas en consideración cada una muestra aspectos reveladores en relación al neorrealismo italiano, a las rupturas con ello, y consecuencias futuras. Por ejemplo, si *El Mégano* de García Espinosa revela de qué manera el neorrealismo ya en 1955 represente la base inspiracional desde donde empezar la organización de la producción revolucionaria; de particular importancia es *El joven rebelde*. Este largometraje estrenado en 1961 y dirigido por García Espinosa encarna el momento de la ruptura con el neorrealismo italiano. Sin embargo, argumento que la ruptura no terminará la presencia de la huella neorrealista en la producción artística de los dos directores, sino revela una praxis revolucionaria en la producción de cine. *El joven rebelde* representó la ruptura con el neorrealismo italiano y a la vez encarnó lo que llamo la “tradicción de la ruptura” que llevará a la presencia de la huella neorrealista en el cine cubano a pesar de las rupturas con la estética italiana.

Otro aspecto que quiero subrayar es la unicidad del análisis del cortometraje *Sogno di Giovanni Bassain* de Tomás Gutiérrez Alea por ser el examen final del director en la escuela italiana. Este cortometraje es un documento inédito de extrema importancia por estudiar los comienzos de Gutiérrez Alea como director, explorar sus capacidades artísticas, pero sobretodo por ser el resultado de sus estudios bajo el neorrealismo. A la vez, este cortometraje es el lente a través del cual podemos entender las relaciones entre Gutiérrez Alea y Zavattini; y es a través de este primer trabajo que entendemos la concepción de neorrealismo de Gutiérrez Alea que aplicará e su trabajo en Cuba. *Sogno di Giovanni Bassain* muestra también las diferencias de opinión futuras entre el

director cubano y Zavattini, representa la promesa de la evolución artística del director, y marca su identidad como futuro cineasta a través de las diferencias estéticas con el maestro.

El otro trabajo de Gutiérrez Alea tomado en consideración es *Historias de la Revolución*. La importancia de esta película producida en 1960 queda en que fue el primer filme con el cual el gobierno revolucionario comenzó la producción cinematográfica revolucionaria. Además, *Historias de la Revolución* a parte de estar coordinada por Zavattini, y tener dos neorrealistas italianos como cameramen (Arturo Zavattini, hijo de Cesare Zavattini), y director de fotografía (Otello Martelli del *set* de *La dolce vita* de Federico Fellini); está construída sobre la estructura de una de las películas más emblemáticas del neorrealismo italiano: *Paisà* de Roberto Rossellini (1946). Por lo tanto, *Historias de la Revolución* representa el primer largometraje revolucionario con raíces neorrealistas. Sin embargo, también representa el primer descontento de Gutiérrez Alea con el neorrealismo que preanuncia las rupturas futuras con el neorrealismo y la imposibilidad de liberarse de la huella neorrealista en su obra.

El neorrealismo italiano, y más bien el proceso que llevó al contacto, diálogo, disputa, ruptura, y recuperación con ello, fue la estrategia modernizante para reflexionar y criticar lo que se estaba produciendo y cómo se estaba produciendo para llegar a rodar una obra que les permitiera a los cubanos de reinventarse. Aplicar lo aprendido en Italia fue una parte esencial para sacar adelante este proyecto. La llegada del neorrealismo italiano a Cuba entre el 1953 y el 1961 apoyó la idea revolucionaria colaborando con organizaciones oficiales como el ICAIC. Además, fue el medio a través del cual la revolución pudo demostrar a su pueblo que Cuba era capaz de

modernizar el país a través del cine a pesar de la ruptura con la industria norteamericana, y a pesar de la falta de dinero.

Sin embargo, este trabajo muestra cómo bien pronto con las primeras obras revolucionarias llegaron los desacuerdos con el padre del neorrealismo italiano, y de qué manera los cubanos rompieron con Zavattini para encontrar sus propios espacios creativos. Pero también esta tesis muestra a través del análisis de películas, cartas, y documentos de archivo como la ruptura con el neorrealismo se volvió en realidad en una praxis modernizante y el neorrealismo italiano representó la estrategia a través de la cual provocar la ruptura. Las rupturas con el neorrealismo, más que la influencia de la estética en sí, se convirtieron en la estrategia de modernización y representaron la condición *sine qua non* para renovarse. Sin las rupturas no habría sido posible reinventarse. El *tic* neorrealista resistió, y a medida de que se aplicó a la producción cubana exploró sus posibilidades estéticas ganando su identidad artística local y al mismo tiempo obtuvo reconocimiento a nivel internacional. Hubo un desborde neorrealista en los cineastas cubano que por lo mucho que lo criticaran y quisieran superarlo, no pudieron evitar la carga neorrealista que permaneció en su estética y en su memoria (in)consciente. La adopción de las técnicas neorrealistas como la ruptura con el neorrealismo se convirtió en la estrategia modernizante y representa la condición sin de la cual no habrían podido pensar en la renovación.

Tales debates demuestran que el neorrealismo italiano estuvo tan presente en la Cuba de los años 50 y 60, que a pesar de las direcciones que puedan tomar sus críticas, resulta bastante difícil –si no imposible– no hablar de ello y de las consecuencias y efectos que tuvo en la producción de estos años en la isla. La presencia del neorrealismo resistió aún cuando los cubanos creyeron que estaban evolucionando hacia otras direcciones. Si no hubo un “neorrealismo cubano”, hubo sí un diálogo,

evidente en las huellas del impacto que Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini y otros directores tuvieron en un cine que se buscaba a sí mismo.

Después de estar en el Centro Sperimentale de Roma llegó el momento de regresar a Cuba a divulgar las ideas neorrealistas. Muy pronto estos jóvenes directores sintieron la necesidad de buscar en el cambio la innovación para hablar de su pueblo y a su gente, y aplicar lo aprendido en Italia fue una parte esencial para sacar adelante este proyecto. Por lo tanto, el estudio de estas relaciones llevan a entender de qué manera el neorrealismo italiano perdió su noción geográfica a medida de que venía adoptado en la isla caribeña, y se volvió en una especie de neorrealismo permanente para el futuro artístico cubano.

Los cambios histórico- sociales requirieron una reinención estética que la cinematografía cubana pudo ofrecer gracias a lo que el neorrealismo les estaba ofreciendo. Instituciones oficiales como el ICAIC o la UNEAC buscaban nuevas maneras de contarse y representarse y la llegada del neorrealismo italiano a Cuba entre el 1953 y el 1961 corroboró la idea revolucionaria estableciéndose a un nivel oficial. Los constantes contactos con Cesare Zavattini garantizaron una continuidad de diálogo con el neorrealismo italiano en la isla. También, Gutiérrez Alea y García Espinosa fueron los primeros en tener una formación académica y los primeros en haber tenido la posibilidad de formarse también al extranjero y especialmente bajo el neorrealismo italiano que satisfacía las exigencias cubanas para empezar una industria cinematográfica nacional, pedagógica y revolucionaria.

En esta tesis se han presentado tres capítulos. El primer capítulo entitulado “El neorrealismo italiano y Cesare Zavattini” explica qué se entiende por neorrealismo italiano y ha presentado la figura de Cesare Zavattini y su rol artístico tanto en Italia como en Cuba. Analizar el neorrealismo tanto en su dimensión italiana como en la

cubana ha permitido entender las consecuencias de los debates para la producción cinematográfica cubana, las modalidades que han llevado al contacto entre los dos países, las similitudes sociales que han llevado a la colaboración, las condiciones que han provocado las rupturas, y lo que han significado para la cinematografía cubana y para su (r)evolución.

El segundo capítulo presentado se titula “Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad: el neorrealismo italiano según Julio García Espinosa”. En esta parte exploro la relación del director cubano Julio García Espinosa con el cine neorrealista desde 1951. A través de este capítulo, he explicado el desarrollo profesional de Julio García Espinosa desde sus primeros contactos con el cine enfocándome en particular en sus relaciones con el neorrealismo italiano. Por ende, con esta parte del trabajo –y con el estudio de documentos como artículos, cartas, y ensayo de la época encontrados durante mi investigación en la Habana y en Italia- hemos empezado a entender cómo han comenzado las circunstancias que han llevado a las rupturas con la estética italiana. Sobretudo, tras la lectura de este capítulo, queda claro que antes de llegar a la ruptura con el neorrealismo hubo una comunicación larga y compleja con Cesare Zavattini.

El tercer capítulo titulado “Coloquios discordantes: Tomás Gutiérrez Alea habla (neorrealismo) italiano” he presentado las relaciones de Gutiérrez Alea con el neorrealismo y con Cesare Zavattini. El estudio de las cartas escritas entre el director cubano y el maestro reitera de qué manera las colaboraciones entre Tomás Gutiérrez Alea y Cesare Zavattini constituyeron un espacio complejo donde los problemas comunicativos entre los dos se convirtieron en un espacio legítimo a la hora de crear un cine nacional que respondiera a las exigencias locales.

El punto de partida que he tomado en consideración para la exploración de las relaciones de Tomás Gutiérrez Alea con el neorrealismo y Cesare Zavattini ha sido el problema lingüístico. En particular, me refiero a la lengua elegida por Gutiérrez Alea, y su elección de escribir en italiano en las primeras cartas para el maestro. Sugiero aquí que la elección del italiano por parte del cubano es una voluntad de excluir al maestro de las comunicaciones cubanas, y a la vez un gesto de autoridad. Comunicar en italiano sobre neorrealismo italiano le otorga a Gutiérrez Alea el espacio necesario para garantizar su autonomía creativa. La reinterpretación del neorrealismo “a lo cubano” fue el resultado de estas traducciones y de los problemas que implicaron. En Cuba las traducciones neorrealistas llevaron a crear un espacio propio, espacio que empezó en los conflictos comunicativos entre los dos directores. Conflictos necesarios para la creación del cine cubano. Este tercer capítulo se ha centrado en la exploración de las traducciones de Gutiérrez Alea de los conceptos neorrealistas y en las descripciones de las ideas de Cesare Zavattini según las exigencias cubanas. Demuestra además, como este haya sido un proceso complejo sin del cual no habría sido posible llegar a la creación del cine cubano revolucionario. La influencia del neorrealismo italiano en el cine cubano encuentra los “orígenes” tanto en las visitas de Cesare Zavattini –padre del neorrealismo italiano- en Cuba entre el 1953 y el 1960, como en la presencia de jóvenes directores cubanos que se van a Italia a estudiar en la escuela de cine en Roma entre el 1950 y el 1955. Considerando este contacto entre los cineastas cubanos y los directores italianos he determinado la influencia del neorrealismo italiano en el cine cubano y las implicaciones de las rupturas entre ellos. En esta investigación propongo el estudio de este fenómeno como una relectura de un momento histórico tan importante como el de la revolución en Cuba. Además, este estudio ofrece la posibilidad de leer desde

otra perspectiva las circunstancias del nacimiento de la producción cinematográfica revolucionaria en Cuba dándole otros significados y por ende nuevas potencialidades. También, no he limitado esta investigación a un estudio comparativo de las influencias de una estética sobre otra. Más allá de eso, he determinado una praxis para hacer cine en la Cuba de los 60. Con la ayuda de los documentos encontrados durante la investigación, he dibujado el recorrido que ha llevado a entender cuál era esa praxis modernizante de la que hablo cuando me refiero a la creación del cine revolucionario cubano. He explorado las circunstancias en las que se ha desarrollado y a través de las cuales se ha llegado a la manera de hacer cine “a lo cubano” exponiendo sobre un aspecto visual cubano muy poco estudiado.

La exploración de los contactos entre el padre del neorrealismo italiano y los directores cubanos ha puesto la atención en un proceso comunicativo que empezó con el contacto entre la estética italiana y el cine cubano, pero no se limita a ello. De hecho, ha implicado el diálogo, y a partir de allí se ha comenzado un proceso complejo que ha implicado la disputa, la negociación, la ruptura y la recuperación del neorrealismo italiano para llegar a la modernidad a través del cine. Este proceso se convirtió en la manera de hacer cine. Las rupturas crean un espacio de resistencia al neorrealismo que sin embargo confirman la fuerte conexión con ello.

Esta investigación cambia la manera de pensar en la producción cinematográfica cubana ofreciendo una perspectiva nueva para volver a reflexionar sobre este momento histórico que ha cambiado e influenciado la perspectiva social, política y artística de toda Latinoamérica. El estudio de estos diálogos transatlánticos explora las maneras en las que las ideologías revolucionarias narraron sus procesos históricos para crear un cine nacional. También, este estudio de la conexión, negociación, disputa, ruptura y recuperación del neorrealismo italiano en Cuba ha puesto el acento

sobre el desarrollo del cine cubano desde la mitad del siglo 20 ofreciendo nuevas perspectivas.

Finalmente, la teoría que he usado para la realización de este trabajo me ha ayudado a definir los conceptos más frecuentes en la producción de cine revolucionario en la Cuba de los sesenta, como el concepto de realidad, de documental, de ficción, y de representación; como también sobre el concepto de espacio (creado por las rupturas entre neorrealismo y cine cubano).

Tras analizar y tomar en consideración las ideas de Richard Rushton, Michael Channan, Julianne Burton, Homi Bhabha, y Édouard Glissant –entre otros- sobre estos conceptos llave para hablar de cine, he establecido que la “realidad” anhelada por los neorrealistas y los cubanos revolucionarios fue la expresión de lo que la realidad que la obra podía crear. El documental, por lo tanto, también se convierte en un producto donde es difícil establecer los límites con la ficción. Y el tercer espacio se refiere al intersticio entre culturas que entran en contacto. El tercer espacio es un espacio liminal que provoca algo nuevo y desconocido, una nueva área de negociación de los significados, y de representación. En este espacio en el medio de dos culturas se forman, reforman y crean nuevas identidades en cambio constante. El movimiento que lleva a ese espacio es imprescindible para la comprensión de un proceso inconstante y en continua evolución; tal como yo identifico la inconstancia en continua evolución de los espacios creados como resultado de las rupturas dadas por el contacto entre el neorrealismo italiano y el cine revolucionario en Cuba.

El centro de este trabajo ha sido la fuerte herencia del neorrealismo en la producción de cine revolucionaria en Cuba en la década de los sesenta, y la exploración de cómo se ha llegado a tal presencia en la cinematografía caribeña pasando por un proceso complejo de diálogos y rupturas como método modernizante a través de lo visual.

Gracias a este estudio he querido llevar al lector a los espacios de (re)visitaciones para tener una visión más amplia –y por esa misma razón tal vez más fragmentada- de la (r)evolución del cine en Cuba en los años sesenta.

Bibliografía

- Abreu García, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Casa de las Américas. 2007
- Abruzzese, Asor Rosa y otros. *Cinema e letteratura del neorealismo*. Tinazzi, Giorgio y Zancan Marina editores. Venezia: Marsilio Editori, 1990
- Aguirre, Mirta. "Sobre el neorrealismo italiano" en *Estudios literarios*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, 1981, pp. 398-423
- "Realismo, realismo socialista y la posición cubana" en *Estudios literarios*, Editorial Letras Cubanas, la Habana, 1981, pp. 424-467
- Almendros, Nestor. *A Man with a Camera*. Rachel Phillips Belash (trad). New York: Farrar, Straus, Giroux, 1984
- Álvarez-Borland, Isabel. *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*. México: Hispamérica 1983
- . "Versiones Literarias: Lo cubano en Sarduy y Cabrera Infante." *Linden Lane Magazine* 11.3 (1992): 21-22
- Arendt, Hannah. *On Revolution*. New York: Penguin Books, 2006
- . *The Origins of Totalitarianism*. New York: Penguin Books, 2001
- Aristarco, Guido. *Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube*. "Nota introduttiva". *Cinema 5*, Ed. Cinema Nuovo, Milano, 1965
- Bhabha, Homi. "The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency", *The Cultural Studies Reader*. Routledge, London, 1999
- *The Location of Culture*. Routledge, London, 1994
- Barnard, Timothy. "Form and History in Cuban Film". Martin, Michael T (ed.). *New Latin American Cinema*. 2 vol: 143-154, Detroit: Wayne State University Press, 1997
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998
- Birri, Fernando. "Cesare Zavattini. Una vida en muestra". *Cine cubano*, n.155, noviembre 2002
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986

- *The New Latin American Cinema. An Annotated Bibliography of sources in English, Spanish and Portuguese: 1960-1980*. New York: Smyrna Press, 1983
- "Film and Revolution in Cuba". Martin, Michael T (ed.). *New Latin American Cinema*. 2 vol. Detroit: Wayne State University Press, 1997
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1967
- . *Un Oficio Del Siglo Veinte*. La Habana: Ediciones R, 1963
- . *Arcadia Todas Las Noches*. 1. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978
- . *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. 1979
- . *Cuerpos Divinos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2009
- Calvert, Casey. *Notas de un simulador*. Barcelona: Seix Barral /Nueva Narrativa Hispánica, 1969
- Castillo, Luciano. *A contraluz*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005
- Chandler Daniel, Rod Munday. *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford: Oxford University Press, 2011
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*. Bloomington, Indiana: BFI Publishing, Indiana University Press, 1985
- . *The Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004
- . *The Politics of Documentary*. British Film Institute, 2008
- Chávez, Rebeca. "... Nunca vi a Zavattini". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Colina, Enrique. "The Film Critic on Prime Time", in Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986
- Corral, Wilfrido H., y Fernando Burgos. "Cabrera Infante y las biografías del 'Otro': Novas Calvo, Piñera, Arenas." *Studies in Honor of Myron Lichtblau*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000. 37-51
- Crowder-Taraborrelli, Tomás F. "A Stonecutter's Passion: Latin American Reality and Cinematic Faith", en Ruberto Laura E., Wilson Kristi M. *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit Michigan: Wayne State University Press, 2007
- De Ferrari, Guillermina. *Vulnerable States: Bodies of Memories in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007

- Deidier, Roberto editor. *Segnali sul nulla : studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2002
- De Vincenti, Giorgio. "Il cinema moderno e la nozione d'autore". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- Douglas, Maria Eulalia. *Catálogo de cine cubano 1897-1960*. Cinemateca de Cuba: Ediciones ICAIC, 2008
- Đurovičová Nataša, Newman Kathleen (eds). *World Cinema, Transnational Perspectives*. Routledge, New York, 2010
- Fernandez Henry y otros. "3/on 2 Desnoes Gutierrez Alea". *Diacritics*, vol. 4, Winter, 1974: 51-64. Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (11th : 1989 : Havana, Cuba). *Cine Latinoamericano años 30-40-50/XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. 1.ed. Mexico City, Mexico: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1990
- Fernandes, Sujatha. *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Duke University Press, 2006
- Ferrero, Adelio. *Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube*. "Parte seconda. Ripensamenti e restaurazione". *Cinema 5*, Ed. Cinema Nuovo, Milano, 1965
- Ferrero Nino, Jotti Rolando. "Lizzani e Pratolini. Cinema e letteratura: dalla cronaca all'alienazione" in *Cinema domani*, Milano, anno I, gennaio-febbraio 1962
- Fornet, Ambrosio. *Alea: una retrospectiva crítica*. Editorial Letras Cubanas, 1987
- Francese, Joseph. "The Influence of Cesare Zavattini on Latin American Cinema: Thoughts on *El joven Rebelde* and *Juan Quin Quin*". *Quarterly Review of Film and Video*, 24, 2007: 431-444
- Gambetti, Giacomo. *Zavattini mago y técnico*. Verisión castellana: Reynaldo González, Ediciones ICAIC, La Habana, 2002
- García, Cristina (ed. e introducción). *Cubanismo!* New York: Vintage Books, 2002
- García Espinosa Julio, Zavattini Cesare. *El joven rebelde*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1964
- . "Recuerdos de Zavattini". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- . "Memorie e ritorni". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- García Márquez, Gabriel. "Zavattini? Mai sentito. Un testimonio de Gabriel García Márquez", *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002

- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2007 (1978)
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Wing, Betsy (trad.). The University of Michigan Press, 2006
- González Echeverría, Roberto y Binkermayer, Anke. (Eds.) *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. España: Editorial Colibrí, 2004
- Grasso Giuseppe. *Fra impegno e geometria. Calvino dal neorealismo al labirinto*. "Scuola e Insegnanti", numero speciale, Dedicato a Italo Calvino, anno XIII, 1/13-2-1986, Editoriale B. M. Italiana
- Hall, Kenneth. *Guillermo Cabrera Infante and The Cinema*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1988
- . *The Function of Cinema in the Works of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*, PhD thesis, The University of Arizona, 1986
- Hernández Lima, Dinorah. *Versiones y re-versiones en la obra de Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990
- Hernández-Ojeda, María. "Una escritura sin márgenes." *Encuentro de la Cultura Cubana* 39 (2005): 35-39
- Hernández, Rafael, Rafael Rojas, y Roberto González Echeverría. *Ensayo Cubano Del Siglo XX: Antología*. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2002
- Hernández-Reguant, Ariana. (Ed.) *Cuba in the Special Period. Culture and ideology in the 1990s*. New York: Palgrave 2009
- Kirk, John M., and Leonardo Padura. *Culture and the Cuban Revolution: Conversations in Havana*. Gainesville: University Press of Florida, 2001
- Klawans, Stuart. *Film Follies: The Cinema Out of Order*. Continuum, 1999
- . *Left in the Dark: Film Reviews and Essays, 1988-2001*. Nation Books, 2002
- López, Ana. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40, No.1, Fall 2000
- . *Towards A "Third" And "Imperfect" Cinema: A Theoretical and Historical Study of Filmmaking in Latin America*, PhD thesis, Iowa City: The University of Iowa, 1986
- López Cruz, Humberto (ed.) *Guillermo Cabrera Infante: El Subterfugio de la palabra*. Madrid: Colección Ensayo Hispano Cubana, 2009
- Luis, William. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la*

Revolución Cubana. Madrid: Editorial Verbum, 2003

- Martin, Michael T (ed.). *New Latin American Cinema*. 2 vol. Detroit: Wayne State University Press, 1997
- Maselli, Francesco. "Fragmentos de una vida". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Massip, José. "Así hablaba Zavattini". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- . "Señales de Zavattini en un antiguo cuaderno de apuntes". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- . "Cronaca cubana". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, noviembre-diciembre 1999
- Nelson, Ardis. *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays and Other Arts*. Twayne Publishers, 1999
- Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1992
- Oldrini, Guido. *Da Roma città aperta alla Ragazza di Bube*. "Parte prima. Problemi di teoria generale del neorealismo". *Cinema 5*, Ed. Cinema Nuovo, Milano, 1965
- Oroz, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*. Editorial UNION. La Habana, 1989
- Ortega, María Luisa. "P.M. (Pasado Meridiano) (S. Cabrera Infante y O. Jiménez Leal, 1961): La chispa en el polvorín: Una experiencia de cine espontáneo en tiempos de Revolución." *Cuba: Cinema Et Revolution*. Lyon, France: Grimh, 2006. 33-42
- Paraguá, Paulo Antonio. "Cuban Cinema's Political Challenges". Martin, Michael T (ed.) *New Latin American Cinema*. 2 vol. Detroit: Wayne State University Press, 1997
- Parigi, Stefania. "Cuba: il presente antico di Zavattini". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, noviembre-diciembre 1999
- Pasolini, Pier Paolo. *Ragazzi di vita*. Garzanti Editore, 1956
- Pérez, Manolo. "Cesare Zavattini". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México: Editorial Aldus, 2002
- . *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007
- Prieto, Abel. "Cultura, cubanidad, cubanía", *La Nación y la Emigración*, La Habana:

- Editorial política, 1994, pp.75-80
- Puig, Manuel. *Querida Familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2005
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005
- . *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York University Press, 2000
- Re, Lucia. *Calvino and The Age of Neorealism*. Hardcover, 1990
- Rodríguez A., Mario. *La sala oscura*. Ediciones UNION, La Habana, 1982
- Rodríguez, Néstor E. "Un arte de hacer ruinas: Entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte." *Revista Iberoamericana* 68.198 (2002): 179-86
- Rodríguez Monegal, Emir. "Cabrera Infante: La novela como autobiografía total." *Revista Iberoamericana* 47.116-117 (1981): 265-71
- Rojas, Rafael. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. México: Editorial Colibrí, 1998
- Ruberto Laura E., Wilson Kristi M. *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit Michigan: Wayne State University Press, 2007
- Ruffinelli, Jorge. "El neorrealismo en cinco países de América Latina: un camino hacia la verdad", *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Rushton, Richard. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester University Press, 2011
- *Cinema after Deleuze*. Continuum, 2012
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969
- Sarno, Geraldo. "Bajo el signo del neorrealismo". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Sartorio Donata, editora. Leone Paolo, fotógrafo. *The Italian Touch*. New York: Skira Rizzoli 2009
- Sciascia, Leonardo. *Il giorno della civetta*. Einaudi, 1961
- Shiel, Mark. *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*. London: Wall Flower Press, 2006
- Schroeder, Paul Alexander. *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. PhD Thesis, UMI, 2000

- Sevillano Martín, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuentos y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*. Editorial Verbum, Madrid, 2008
- Stock, Anne Marie, editora. "Framing Latin American Cinema : Contemporary Critical Perspectives" *Hispanic Issues*, Vol 15. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997
- *On Location in Cuba. Street Filmmaking during Times of Transition*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2009
- Taviani Vittorio, Taviani Paolo. "Collage de textos. Apuntes de un diario: Zavattini". *Cine Cubano*, n. 155, noviembre 2002
- Torri, Bruno. "Cinema e rivoluzione". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- Vega, Jesús (selección y prólogo). *El cartel cubano de cine*. La Habana: Editoriales Letras Cubanas, 1996
- . "Cesare Zavattini: alma del neorrealismo". *Cine cubano*, n. 1, 1990.
- Verga, Giovanni. *I malavoglia*. Einaudi, 1995
- Vittorini, Elio. *Conversazioni in Sicilia*, Bompiani, 1946
- Wayne, Mike. *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Pluto Press, London, 2001
- Zavattini, Cesare. *Neorealismo ecc*. Mino Argentieri, editor. Milano: Bompiani, 1979
- . *Zavattini: Sequences from a Cinematic Life*. P. Hall, 1970
- . "Come si scrive una sceneggiatura". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- . "Per una discussione con i non impegnati". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- . "Lettera ad Alfredo Guevara". *Bianco e nero*, Roma, anno LX, n. 6, novembre-dicembre 1999
- Zurbano, Roberto. *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1996

Páginas Web

"ITALICA. Neorrealismo." www.italica.rai.it/esp/cinema/neorrealismo/index.htm, n.d. Rai International on line. Noviembre 2010.

“Centro Sperimentale di Cinematografia”. <http://www.snc.it/>. Novembre 2010.

“Fondazione Luzzara Un Paese”. <http://www.fondazioneunpaese.org/>

“Archivio Cesare Zavattini”. <http://www.cesarezavattini.it/>

Lista de películas cubanas

Almendros, Néstor. *Gente de playa*. (1960)
 ---. *Ritmo de Cuba*. (1960)
 Birri, Fernando. *Tire dié*. (1960)
 Cortázar, Octavio. *Por primera vez*. (1967)
 Cabrera Infante Sabá, Jiménez-Leal Orlando. *P.M.* (1961)
 García Espinosa, Julio. *El mégano*. (1955)
 ---. *El joven rebelde*. (1962)
 ---. *Cuba baila*. (1963)
 ---. *Las aventuras de Juan Quin Quin*. (1967)
 ---. *Reina y Rey*. (1994)
 García Espinosa Julio, Gómez Sara. *De cierta manera*. (1977)
 Gutiérrez Alea, Tomás. *Historia de la Revolución* (1960)
 ---. *La muerte de un burócrata*. (1966)
 ---. *Memorias del subdesarrollo*. (1968)
 Kalatozov, Mikhail. *Soy Cuba*. (1964)
 Pineda Barnet, Enrique. *La bella de la Alhambra*. (1989)
 Solás, Humberto. *Lucía*. (1968)

Lista de películas italianas

Antonioni, Michelangelo. *Deserto rosso*. (1964)
 Comencini, Luigi. *Pane, amore e fantasia*. (1953)
 Blasetti, Alessandro. *Terra madre*. (1931)
 ---. *1860*. (1934)
 ---. *Quattro passi fra le nuvole*. (1942)
 ---. *La porta del cielo*. (1945)
 Bonnard, Mario. *Avanti c'è posto...* (1942)
 Camerini, Mario. *Darò un milione*. (1935)
 De Santis, Giuseppe. *Caccia tragica*. (1947)
 ---. *Riso Amaro*. (1949)
 ---. *Roma, ore 11*. (1952)
 De Sica, Vittorio. *I bambini ci guardano*. (1943)
 ---. *Sciuscià*. (1946)
 ---. *Ladri di biciclette*. (1948)
 ---. *Umberto D.* (1952)
 Martoglio, Nino. *Sperduti nel buio*. (1914)
 Rossellini, Roberto. *Roma città aperta*. (1945)
 ---. *Paisà*. (1946)

- . *Germania anno zero*. (1948)
- . *Stromboli*. (1950)
- . *Europa 51*. (1952)
- . *Viaggio in Italia*. (1953)
- Serena, Gustavo. *Assunta Spina*. (1915)
- Visconti, Luchino. *Ossessione*. (1943)
- . *La terra trema*. (1948)
- . *Bellissima*. (1951)
- . *Senso*. (1954)