

LAS «CONOCIDAS» DE SIEMPRE. RECEPCIÓN DE LA *COMMEDIA ALL'ITALIANA* EN BUENOS AIRES¹

The Usual «Suspects». *Commedia all'italiana* Reception in Buenos Aires

LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA^a

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.002

RESUMEN

El auge artístico y la consolidación industrial que se produjo en el cine italiano tras la Segunda Guerra Mundial tuvo una amplia acogida en la Argentina. Si bien se ha atendido a la influencia del neorrealismo en la renovación de los cines latinoamericanos, considero que la presencia de la *commedia all'italiana* (producida en las décadas de los cincuenta y sesenta) en las carteleras porteñas tuvo, asimismo, un fuerte efecto en los espectadores —algunos de los cuales se convertirían en realizadores y tomarían aspectos de ese modelo para sus propios filmes—. El gusto de los públicos por este tipo de películas sin dudas operó como referencia importante para productores locales en los años siguientes. En este artículo, examino la recepción de las comedias a nivel cuantitativo (observando la cartelera) y cualitativo (analizando las críticas de diverso carácter). Este proceso, a su vez, se inscribe en uno más amplio que es la transnacionalización del cine peninsular en la Argentina, atendiendo a la centralidad de la cultura italiana en el país sudamericano.

Palabras clave: cine italiano, comedia, recepción, cine argentino

ABSTRACT

The artistic boom and industrial consolidation that took place in Italian cinema after the Second World War had a wide reception in Argentina. Although Neorealism's influence has been noticed in Latin American cinemas' renovation, I consider that the presence of *commedia all'italiana* (produced over the fifties and sixties) in Buenos Aires' cinemas has also had a strong effect on spectators —some of whom would become filmmakers, and who later on took aspects of that model for their own films. Audience's preference for these movies undoubtedly operated as an important reference for local producers during the following years. In this article, I examine comedies' reception at a quantitative (observing the screening programmes) and qualitative (analyzing different kinds of reviews) levels. This process has also been part of a broader transnational development of peninsular cinema in Argentina, taking into account the centrality of Italian's culture in the South American country.

Keywords: Italian cinema, comedy, reception, Argentine cinema

[a] **Lucía Rodríguez Riva** es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Actualmente es becaria doctoral de CONICET para el posgrado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Ha sido compiladora del libro *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014). Entre sus temas de interés se encuentran los nexos entre el cine latinoamericano y las culturas populares en el marco de las industrias masivas, así como también el vínculo entre cinematografía y música. E-mail: lurodriguezriva@gmail.com

[1] Quiero agradecer a los trabajadores de la Biblioteca de la ENERC y, especialmente, a Julio Artucio, que acompañó esta pesquisa y me facilitó algunos materiales difíciles de hallar. También a José Martínez Suárez, con quien compartimos una agradable charla durante una calurosa mañana de verano en Buenos Aires. Asimismo, quisiera reconocer el trabajo de los evaluadores y editores de la revista, cuyas sugerencias mejoraron la calidad del artículo. Finalmente, subrayar que esta investigación fue realizada en el marco de mi trabajo como becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina.

Figuras, escenas, breves diálogos permanecen en la memoria de los espectadores e incluso se transmiten generacionalmente. Los gestos de Sordi o las curvas de las actrices italianas son algunas de ellas. Subyugada por otras expresiones más legitimadas del cine peninsular, la *commedia all'italiana* ha sido subestimada por la crítica, en términos generales, en su momento de realización y estreno. Sin embargo, estas películas tuvieron una importantísima presencia en la pantalla porteña en las décadas de los cincuenta y sesenta y, posteriormente, en otros circuitos². La recepción de estos filmes fue acompañada por la aparición de muchos de sus artistas en los teatros de Buenos Aires y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, así como también en coproducciones cinematográficas.

En 1969, al anunciar el estreno del filme argentino *Flor de piolas* (Rubén W. Cavallotti, 1967), la revista *Antena* advertía en él una «inclinación a seguir determinadas huellas de ciertas producciones italianas como *Los desconocidos de siempre* [*I soliti ignoti* / *Rufufú*³ (Mario Monicelli, 1958)]⁴. En este sentido, considero que la predilección del público porteño por la comedia a la italiana repercutió en las decisiones de directores y productores locales respecto a la creación de filmes nacionales, donde puede rastrearse la impronta de este género en formas y estilos de diversos tipos de comedias. Si bien generalmente se ha subrayado la fuerte impronta que fijó el neorrealismo, incluso en espectadores que pronto se convertirían en modernos cineastas, la presencia de las comedias *all'italiana* no debe ser desestimada a fin de comprender cabalmente la llegada del cine italiano al público general. La huella simbólica de algunos filmes —como el nombrado *Los desconocidos de siempre*, una referencia ineludible— debe ser comprendida dentro del impacto cuantitativo que tuvo el género en las pantallas porteñas, aspecto que propongo abordar en este trabajo. La hipótesis que guía esta lectura es que este tipo de comedias tuvo una fuerte influencia en el cine argentino de los sesenta y setenta, tanto para la reconversión industrial como para algunos cineastas independientes devenidos en autores con mayores recursos a lo largo de estas décadas. En este aspecto, su proyección se diferencia de aquella del neorrealismo porque, aunque estas obras se hayan estrenado en los cines comerciales, su vía de propagación privilegiada fueron los cineclubes y las publicaciones que acompañaban la recepción especializada. En términos más amplios, este artículo apunta también a comprender de qué manera el cine italiano se transnacionalizó en la Argentina, teniendo en cuenta la centralidad de la cultura italiana en este país (por la importante inmigración que dejó sus huellas en el teatro culto y el popular, la ópera e incluso en el desarrollo del cine desde sus comienzos) en el marco de la reconfiguración de las industrias del entretenimiento en los años sesenta (conectándose especialmente con la música a través de las figuras de los cantantes melódicos).

Para analizar las diversas aristas del tema, he tomado como fuentes principales de la pesquisa el periódico destinado a los exhibidores *Heraldo del ci-*

[2] En los años ochenta, un espacio que supo estrenar muchos filmes de este origen fue la Fundación Cinemateca Argentina.

[3] Al tratarse de un artículo sobre recepción en Buenos Aires, los títulos de estreno en España fueron incorporados después del título original, solo cuando difirió la traducción entre ambos países. En aquellos casos en que las películas nombradas no hubiesen sido estrenadas comercialmente en España, se añadió un asterisco a la denominación castellana.

[4] «Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (*Antena*, n° 1870, 2 de mayo de 1967).



Ángel Magaña, jefe de una banda de estafadores de los cuarenta. A la izquierda, con sus compañeros Alberto Olmedo y Jorge Porcel.



La banda, reunida, delibera antes de iniciar sus aventuras. La integral Magaña, Jorge Porcel, Tono Andreu y Alberto Olmedo.

ANGEL MAGAÑA, JEFE DE UNA BANDA, EN ORIGINAL ESTAFA

Una película italiana está circulando a gran velocidad, se trata de "Original Estafa", que se ha convertido en el éxito del momento. El director es el italiano, conocido por sus películas de género, el argentino Jorge Porcel. Original Estafa, que se estrenó en Buenos Aires el 15 de mayo, es una película que trata de la estafación, pero no de la estafación común, sino de la estafación de los cuarenta. Original Estafa, que se estrenó en Buenos Aires el 15 de mayo, es una película que trata de la estafación, pero no de la estafación común, sino de la estafación de los cuarenta. Original Estafa, que se estrenó en Buenos Aires el 15 de mayo, es una película que trata de la estafación, pero no de la estafación común, sino de la estafación de los cuarenta.



Original Estafa en un momento de la película, con el actor Jorge Porcel. A la izquierda, con sus compañeros Alberto Olmedo y Jorge Porcel.

Anuncio de la película argentina *Flor de piolas* (Rubén W. Cavallotti, 1967) en revista *Antena*. [Anónimo], «Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (*Antena*, n° 1870, 2 de mayo de 1967).

[5] José María Latorre, «La comedia italiana», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay - Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.

[6] Nestor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cinecittà: ensayos sobre el cine italiano* (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 193.

[7] A pesar de que el asunto fue indagado con énfasis en Italia y Francia durante los ochenta, también se observa esto en algunos textos peninsulares. Por tomar un par de ejemplos, en la historia del cine italiano de Pierre Leprohon, *El cine italiano* (México, Era, 1971) y el libro *El cine italiano de los años sesenta* (Bilbao, Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1989), de Lino Micciché, la comedia está totalmente soslayada.

nematografista (de aquí en adelante, el *Heraldo*), así como también las publicaciones cinéfilas *Gente de cine* y *Tiempo de cine*, editadas por los cineclubes Gente de Cine y Núcleo, respectivamente. También tuve en cuenta el espacio que ocupó la cinematografía italiana en el Festival Internacional de Mar del Plata, el cual comenzó en 1954, y una coproducción fruto de estos recorridos: *Un italiano en la Argentina* (*Il gaucho*, Dino Risi, 1964). Gracias a su carácter único de competencia internacional en Sudamérica, este festival constituyó un polo de exhibición comercial y de discusión teórica significativo.

Una forma de hacer: comedia a la italiana

Antes de avanzar sobre su recepción en Buenos Aires, es preciso delimitar el concepto de *commedia all'italiana*. De acuerdo con José María Latorre⁵, la plenitud de este género comprende desde el inicio de los años cincuenta hasta fines de los sesenta. Aunque *Los desconocidos de siempre* aparezca muchas veces como un filme inaugural, lo cierto es que una película paradigmática como aquella solo es posible gracias a un desarrollo y asentamiento previo del género. De hecho, como afirma Néstor Tirri, la participación especial de Totò (Antonio de Curtis) en la película —su clase sobre cómo violar una caja fuerte que los novatos escuchan atentamente— «se proyecta simbólicamente a lo que estaba ocurriendo en el plano, no ya del film, sino en el de la evolución de la comedia, esto es, el paso de una generación a otra»⁶.

En el campo crítico local, tradicionalmente se aludía a las comedias de los cincuenta como el «neorrealismo rosa», con la habitual denominación peyorativa que recibe el género cómico⁷. Sin embargo, en la historiografía de cine

del siglo XXI, este ha sido revalorizado y se atendieron sus circunstancias, antecedentes y significados⁸. Aunque muy tardíos, dos figuras célebres de este período, Mario Monicelli y Dino Risi, recibieron reconocimientos en festivales y se realizaron publicaciones sobre su obra⁹.

Gian Piero Brunetta en su *Guía de la historia del cine italiano* dedica un capítulo a contextualizar la etapa que va del «neorrealismo a la *dolce vita*». Así, lo propio de la década de los cincuenta es el aumento progresivo de la producción¹⁰. La presencia de los productores fue, en este aspecto, clave. Algunos de ellos, inclusive, llegaron a montar sus propias empresas distribuidoras (como De Laurentiis, o Cineriz, de Rizzoli). Siguiendo esta línea, José Enrique Monterde sistematiza cuatro tendencias de la producción italiana entre los cincuenta y los sesenta: 1) el creciente desarrollo del cine de género (del *péplum* al primer *giallo*, pasando por el *spaghetti-western*) que alcanza una fuerte implantación de los mercados mundiales; 2) el desarrollo del cine «de autor», con Fellini, Antonioni y Visconti como exponentes máximos, quienes logran sus mejores obras y una amplia resonancia pública; 3) la aparición de un número considerable de nuevos directores que formaron parte del «nuevo cine» (Pasolini, Bertolucci, Taviani, Bellocchio, entre otros); y 4) el despliegue de la *commedia all'italiana*¹¹. Asimismo, el autor advierte que es preciso notar los numerosos entrecruzamientos entre esas cuatro tendencias, tanto a nivel de producción como en el *star system* (que, constituido en las películas genéricas, sin dudas favoreció la taquilla de las películas de autor). Por lo tanto, como afirma Brunetta, «no hay que detenerse solo en el rol de las obras maestras neorrealistas para entender el fenómeno del cine italiano en el mundo. Por algún tiempo, al cultivo de la imaginación popular contribuirán los filmes de género en medida no inferior a las obras maestras de autor»¹².

Latorre describe que «se trataba de comedias realistas, con personajes reconocibles, extraídos de la realidad inmediata, agobiados por problemas cotidianos y enfrentados a la dura tarea de sobrevivir en una época difícil valiéndose del '*arte di arrangiarse*', tan característico del pueblo italiano»¹³.

de Donostia, junto a la Filmoteca Española, publicó un valioso libro monográfico dedicado exclusivamente a Mario Monicelli. Como se advierte, los reconocimientos debieron esperar más de cuatro décadas.

[10] «Los filmes producidos en 1945 son 28, en 1946 el número aumenta a 62 y desde 1947 en adelante la tendencia es la de una lenta reconquista del mercado, favorecida por la aprobación, en 1949, de una ley de créditos y controles de la importación». Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano* (Lima, Instituto Italiano de cultura, 2008), p. 117. Más adelante, se produjeron 172 películas en 1960 y 295 en 1964. A pesar de ello, el corresponsal Ugo Casiraghi indicaba una incipiente crisis del cine italiano, cuando directores destacados (como Visconti) no podían producir. Inclusive insinuaba una cierta censura temática, unida a la falta de interés de parte del gobierno para producir y exhibir cine (Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» [*Gente de cine*, diciembre 1952, n° 18], p. 6). De cualquier manera, como puede apreciarse en las cifras y con mayor distancia histórica, aunque haya habido pequeñas bajas y problemas circunstanciales, se trata de un período de enorme productividad.

[11] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp-23-24.

[12] Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano*, p. 129.

[13] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 58.

[8] Entre otros, Diego Galán en «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 11-15 y Aldo Viganó «Mario Monicelli, la dramaturgia y la vida», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 63-76.

[9] En diciembre de 2001, se celebró por primera vez el Festival de Montecarlo, destinado exclusivamente a la comedia, con Mario Monicelli como presidente del jurado. Allí se entregó un premio a los hermanos Carlo y Enrico Vanzina, hijos de Steno (Stefano Vanzina). En agosto de 2002, se rindió homenaje a Monicelli y se proyectó *Los desconocidos de siempre* en el Festival de Locarno. En diciembre del mismo año, se entregó el León de Oro a la trayectoria a Dino Risi en la 59ª Mostra di Venezia, se proyectó una copia de *La escapada (Il sorpasso)*, 1962), primera vez que se pasaba una película suya en aquel festival. Néstor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cinecittà: ensayos sobre el cine italiano*, p. 172. En 2008, el Festival Internacional de Cine

La *commedia all'italiana* trabaja sobre personajes-tipo (generalmente proletarios, aunque también pequeños burgueses y algún noble), situaciones de la realidad contemporánea y el ambiente (al comienzo rural, aunque paulatinamente los bordes de la ciudad fueron cobrando protagonismo). Las referencias artísticas se remontan entonces hasta la comedia del arte. En términos cinematográficos, Monterde menciona otras fuentes: la comedia populista de los últimos años del fascismo y la eclosión de la farsa —o cine humorístico— paralela al momento neorrealista, encarnada por Macario y Totò. En el caso de Mario Monicelli, Diego Galán añade más tradiciones, como las novelas picarescas del siglo de Oro, el cine cómico silente y el teatro de variedades, como espacio formativo para directores y guionistas de este período, entre ellos, el citado y Steno¹⁴.

En estos filmes, el aspecto narrativo prevalece frente a la búsqueda estética. También es cierto que el género se sustentó a partir de la conformación de un sólido *star system* con verdaderos talentos (desde Totò, Aldo Fabrizi, Peppino y Eduardo de Filippo a Alberto Sordi, Vittorio de Sica, Marcelo Mastroiani, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi; a quienes se les suman Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida y Sophia Loren) y sólidos guionistas que trabajaban en dúo o en equipo (principalmente Agenore Incrocci y Furio Scarpelli, conocidos como Age y Scarpelli, pero también Sonego, Tellini, Maccari, Calvino y Scola, entre otros). En 1953, un filme clave para el éxito de la *commedia all'italiana* fue *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953), al cual le seguirían sus variaciones. Entre los directores más representativos se encuentran Luigi Zampa, Pietro Germi, Luigi Comencini, Antonio Pietrangeli, Renato Castellani y, fundamentalmente, Mario Monicelli (al comienzo de los años cincuenta, junto a Steno) y Dino Risi (en los sesenta).



[14] Diego Galán, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», pp. 11-15.

Publicidades de la distribuidora Unitalia Film en el *Heraldo del cinematografista*. Año 1953. *Heraldo del cinematografista*, Vol. XXIII, años 22-23, abril-junio, 1953.

Lejos del escapismo, en estas películas se encuentra una mirada crítica sobre la contemporaneidad de la sociedad italiana. «Lo que diferencia las comedias de los films realistas del mismo período es que aquéllas tuvieron más en cuenta las formas y los mecanismos del lenguaje popular, y que sus responsables jugaron incluso con sus estereotipos»¹⁵. Si en los cincuenta prevalecía una mirada crítica, en los sesenta las comedias se volvieron más cáusticas, cambiando no solo la manera de exponer los temas, sino también el estilo. A su vez, se pusieron de moda los filmes de episodios que reunían diversos directores y grandes elencos¹⁶.

Sobre los méritos de Mario Monicelli como maestro de la *commedia all'italiana*, el volumen editado por el Festival de San Sebastián es exhaustivo. Su extensa obra como guionista y director da cuenta del oficio del que disponía; sus éxitos son ejemplo de la calidad artística y el talento que detentaba. Como señala Monterde, Monicelli desbordó los límites del género al explotar lo cómico y lo trágico, introduciendo el compromiso ideológico; logró altos niveles de inversión, posibilitados gracias a la coproducción (*La grande guerra*, 1959; *I compagni*, 1963; *L'armata Brancaleone*, 1966); y abrió la revisión histórica para el género¹⁷. Según palabras del propio director:

Muchas de aquellas comedias a la italiana y también de otros períodos no respetan los cánones tradicionales del género. No respetan el final feliz, por ejemplo: terminan mal, casi siempre hay un fracaso, sea de los personajes, de la historia, de todo. Y siempre hay algo fuertemente dramático: un muerto, un funeral, una catástrofe, que no forman parte de la alegría, y sobre esas cosas se ejercita el humor, el grotesco, la sátira. [...] Partiendo de la premisa de que en medio de las desgracias de posguerra teníamos que divertir, subrayamos situaciones difíciles de modo que resultaran grotescas, y ese recargamiento de tintas determinaba algo «surreal», no una transcripción de lo real. Por eso se produce un distanciamiento con el neorrealismo, porque el humorismo nunca es «neorrealista»: la mera documentación no es divertida. Para divertir hay que procesar lo real¹⁸.

Los círculos cinéfilos: el neorrealismo y (poco) más allá

La proyección en agosto de 1947 de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) en Buenos Aires parece haber sido la piedra angular de un camino que no se detendría sino hasta varias décadas más tarde. Los estrenos de cine italiano se produjeron tanto en cines comerciales como en cineclubes. Si bien la recepción de las películas por la crítica fue diferenciada, lo que se observa a partir del siguiente análisis es que en el público la marca «cine italiano» funcionaba por sobre otras cualidades de los filmes. José Martínez Suárez, encendido cinéfilo, director que formó parte de la Generación del 60 y actual presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, recuerda claramente ese momento. Para él, que veía cine desde sus seis años en Villa Cañas, provincia de Santa Fe, este cine aportó otra mirada sobre el mundo.

[15] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 58.

[16] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 65.

[17] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», p. 25.

[18] Citado en Néstor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cine-città*, pp. 187-8.

A nosotros, los chicos jóvenes, nos había subyugado ese cine. Así que si se exhibía una película por lo general la íbamos a ver al Palacio del Cine o al Roca, esos dos cines que están enfrentados en Rivadavia alrededor del 3700. Y las íbamos a ver nada más que porque eran estrenos italianos; desconocíamos el nombre de Amedeo Nazzari, desconocíamos el nombre de Mariella Lotti, que era una actriz bellísima, desconocíamos el tema que se trataba, pero nos subyugaba porque veíamos que lo que ocurría en las películas era lo que nos pasaba a nosotros acá, de una u otra forma. «Uy, mirá, ¡le hicieron el cuento!» Los personajes podrían haber sido trasladados, hablando en «argentino», a la República Argentina. [...] A estos les pasaban las cosas que me pasaban a mí. Tropezaban, les dolía la barriga, se metían el dedo en la boca para sacar un pedazo de algo, pero no con grosería, sino con la naturalidad con la que viven el hombre y la mujer, con que vive el ser humano¹⁹.

[19] José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez» (Buenos Aires, 17 de enero de 2018). Los cines que menciona Martínez Suárez ya no existen como tales.

[20] «Para nosotros eran un placer esas películas. *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), una película que ya nadie recuerda ni olvida, me llamó tremendamente la atención. Porque Nazzari, que era jefe de un comando *partigiani*, estaba resfriado y se pasaba la película sonándose la nariz. ¡Nunca había visto ni supuesto que Cary Grant, Robert Taylor, Douglas Fairbanks se sonaran la nariz! No tenían moco. ¡Y estos sí tenían, como yo!». José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez».

[21] José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez». Vale aclarar que el auge del neorrealismo, al que se le adjudica este tipo de puesta en escena, es posterior a la Segunda Guerra Mundial.

[22] Me refiero aquí a *Los chantas* (Martínez Suárez, 1975), película que trata sobre un grupo de varones en la ciudad de Buenos Aires que organizan diversas estafas (todas a pequeña escala y con finales poco felices para ellos) como modo de supervivencia. El filme es un retrato sobre la idiosincrasia porteña de estos sectores populares y, en este sentido, creo que puede asimilarse al tipo de mirada que se desprende de la comedia *all'italiana*.

[23] Edmundo Eichelbaum, «Observaciones sobre el neorrealismo» (*Gente de cine*, n° 16, octubre 1952), p. 2.

En su relato puede observarse que si algo les había llamado poderosamente la atención a esos jóvenes es que, a diferencia del glamour que ofrecía el cine de estudios (particularmente, el estadounidense), este otro otorgaba a una imagen cuyo referente se encontraba mucho más cercano al espectador²⁰. En otro orden, también les proveía ideas a los futuros realizadores sobre cómo resolver tanto situaciones dramáticas como de rodaje.

Durante la guerra, [Italia] hizo las películas en escenarios naturales, no porque la película lo exigiera, sino porque no había escenarios, decorados ni estudios. Así que la farmacia era la farmacia, el salón de baile era el salón de baile, y la cocina era la cocina. Y eso es lo que acá también tomamos en cuenta para abaratar los costos. [...] Y eso es lo que nos enseñó a nosotros a jugar la realidad, pero no solo la realidad manifiesta, material, sino la realidad subyugante. Cuál era el perfil de esos personajes. Esa gente, cómo se movía, cómo existía. Cómo el cura iba caminando, rezando, pasaba una mujer y le miraba el culo²¹.

En el ejemplo que señala Martínez Suárez aparece como dato importante la hipocresía (o la doble moral) manifiesta en diversos roles sociales, un aspecto clave de la comedia a la italiana y que, considero, fue adoptado por numerosos filmes argentinos, entre los cuales se encuentra uno de este director²².

En la revista *Gente de cine*, la preocupación por el cine italiano aparece desde el primer número, en marzo de 1951. Sin embargo, recién al año siguiente, Edmundo Eichelbaum publica un extenso artículo en cuatro partes denominado «Observaciones sobre el neorrealismo». El ensayo no se propone una reconstrucción histórica ni enlistar nombres, sino que aborda el movimiento a partir de sus bases filosóficas, así como también los motivos históricos que lo hicieron posible. Eichelbaum vincula el neorrealismo con el impulso realista propio del cine. Asimismo, contextualiza el movimiento en un ámbito de florecimiento cultural y literario y lo considera «una rebelión de los realizadores en procura de una independencia del oficio»²³. En las sucesivas ediciones de la revista, también aparecen recuadros y breves entrevistas a Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, así como la voz de Cesare Zavattini. El objetivo de estas notas sucintas era proveer información a un público cinéfilo

ávido de información, en un momento durante el cual la circulación de publicaciones internacionales era aún muy restringida.

La invitación a críticos extranjeros como corresponsales era frecuente en las publicaciones especializadas. Luigi Chiarini (director, por aquellos años, del Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma) fue el encargado de realizar un detallado estudio ubicando el neorrealismo en relación al «verismo» y el documentalismo, aunque marcando diferencias con ambos. En este caso, sí incluyó directores y obras cardinales, breves análisis y la evolución del movimiento. Por su parte, Ugo Casiraghi publicó un artículo a doble página sobre las «Perspectivas del cine italiano», retomando las actas del congreso de críticos realizado en el marco del festival de Venecia. La conclusión era equivalente, no obstante, a la de Eichelbaum, puesto que consideraba que las facetas del cine italiano giraban todas en torno al realismo²⁴.

Pero, sin dudas, el evento de mayor relevancia en relación a la llegada a Buenos Aires de esta cinematografía ocurre entre el 8 y el 15 de octubre de 1953, cuando se lleva a cabo la «Semana del cine italiano», organizada por *Gente de cine* y la distribuidora Unitalia Film. La delegación italiana anunciada para la semana fue contundente, con Vittorio de Sica a la cabeza (a quien el cineclub le otorgó un premio), las actrices Silvana Pampanini y María Mercader y los directivos de Unitalia Film Franco Fafani y Pedro Pineschi. Resulta llamativa la tapa del siguiente número de *Gente de cine*: una fotografía muestra a De Sica rodeado por varones que extienden su mano con el folleto para solicitar una firma. Además, un recuadro recoge su voz dirigiéndose a los lectores para pedir disculpas por no haber podido quedarse durante el debate posterior a la proyección de *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette / Ladron de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948). Evidentemente, la admiración por su figura eclipsaba a los espectadores del cineclub.

Gente de cine publica un cuadernillo a modo de breve catálogo. Eichelbaum es el encargado del texto principal, «El nuevo humanismo del cine». Allí, el autor reconoce la importancia del cortometraje como elemento formativo²⁵ y afirma que «el cine italiano ha dejado de tener una significación meramente nacional». Luigi Zampa y Pietro Germi, quienes luego serían referentes de la *commedia all'italiana*, aparecen entre los vinculados al neorrealismo. En cada página del cuadernillo se encuentra una ficha, que incluye el argumento, comentario sobre su recepción (incluso críticas de Bazin), fotografías, ficha técnica y breve bio-filmografía del director. La programación estuvo compuesta por los siguientes filmes: *Proceso a la ciudad* (*Processo alla città*, Luigi Zampa, 1952), *Ladrones de bicicletas*²⁶, *Otros tiempos* (*Altri tempi / Sucedió así*, Alessandro Blasetti, 1952), *Dos centavos de esperanza* (*Due soldi di speranza*, Renato Castellani, 1952), *Los siete de la osa mayor* (*I 7 dell'orsa maggiore / Alarma en la flota*, Duilio Coletti, 1953), *El abrigo* (*Il capotto / El alcalde, el escribano y su abrigo*, Alberto Lattuada, 1952) y finalmente, *Mi amigo el ladrón* (*Guardie e ladri / Guardias y ladrones*, Steno y Monicelli, 1951). La «tendencia al éxito comercial» percibida en algunos de los directores lleva a

[24] Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» (*Gente de cine*, n° 18, diciembre 1952), p. 6.

[25] También para los cineastas jóvenes de los cincuenta, que producirían el cine moderno en Argentina, fue el cortometraje un importante elemento formativo. La observación de Eichelbaum parece plantear, si no un paralelismo aún, un faro hacia dónde dirigirse.

[26] En este evento se la publicó como *Ladron de bicicletas*, pero en el estreno comercial tomó la denominación plural.



Vittorio De Sica en la semana del cine italiano organizada por *Gente de cine* y *Unitalia* en 1953, rodeado de asistentes al cineclub que le piden su autógrafo en el cuadernillo que había editado la revista. *Gente de cine*, n° 17, noviembre 1953, p. 1.

[27] Aldo Persano, «Los inútiles» (*Gente de cine*, n° 35, septiembre-octubre 1954), p. 11.

[28] Aldo Persano, «Federico Fellini» (*Gente de cine*, n° 38, abril - junio 1955), p. 4.

[29] Aldo Persano, «Federico Fellini», p. 4. Esta observación va en contra del análisis producido sobre las estructuras de producción e incluso sobre el nuevo cine italiano que con mayor distancia histórica han realizado Brunetta o Monterde, como ya ha sido señalado.

[30] Respecto al movimiento capital del cine italiano de aquel entonces y ya con la mediación de algunos años, sostiene que

«Sin una tradición realista —o, mejor dicho, de films realistas— el 'neo' que precede a la palabra realismo se refiere no tanto a las nuevas obras con respecto a las anteriores, sino a la vida nacional surgida en la Resistencia, que pasa a ser el objeto, el tema del cine italiano (a menos que se quiera contraponer nuestro neorealismo al realismo, muchas veces dudoso, de otras cinematografías)». Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra» (*Tiempo de cine*, año 1, n° 2, setiembre 1960), p. 8.

[31] Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra», p. 10.

que rescaten en la publicación sobre esta semana aquellas películas que se acercan al neorealismo.

En 1954 comienza a advertirse una figura clave a partir de entonces: Federico Fellini. Aldo Persano, encargado de la síntesis crítica del estreno comercial de *Los inútiles* (*Il vitelloni*, 1953, Federico Fellini), señala que los antecedentes de Fellini como guionista de *Paisà* y *Roma, ciudad abierta* ya anunciaban su valor, basado en la «sinceridad artística». Rescata del director su interés por explorar nuevas vías²⁷. Tres números más tarde, el mismo autor realiza una reseña bio-filmográfica de Fellini para la sección «Quién es quién» y lo describe como «digno continuador y renovador, en cierta manera, del involucionado neorealismo»²⁸. Llamativamente, en 1955, Persano habla de una «anquilosada cinematografía italiana»²⁹. Las exigencias sobre la producción industrial parecen invadir otras expresiones que se estrenan con asiduidad en las pantallas comerciales.

En la década de 1960, la publicación cinéfila clave en Buenos Aires fue *Tiempo de cine*, editada por el cineclub Núcleo. También se encontraba orientada a lectores especializados, que entendían el cine primordialmente como

arte. Ya en el segundo número la revista incluye la decisiva colaboración del teórico Guido Aristarco, con una nota especial sobre el cine italiano³⁰. Señala tres tendencias: 1) neozoliana (Zola): observa y describe, como Cesare Zavattini; 2) neobalzaciana (Balzac): participa y narra, como Visconti (que no se limita a representar el fenómeno, sino que lo analiza); y 3) diversiva: «artísticamente interesante, pero, por cierto, el más peligroso y contrario a la pintura de nuestra vida nacional»³¹. Esta última categoría es la que resulta más curiosa, ya que en ella encuentra el *irracionalismo* de dos directores tan distintos como Antonioni y Fellini, al tiempo que contiene filmes como *Dos centavos de esperanza*, *Pan, amor y fantasía*, *Pobres, pero bellas** (*Poveri ma belli*, Dino Risi, 1957) y *Amor en la ciudad** (*Amore in città*, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, F. Maselli, Dino Risi y Cesare Zavattini, 1953), todas estas últimas encuadradas dentro de la *commedia all'italiana*. Llamativamente, incluye en el mismo grupo dos de los mayores representantes del cine *de autor* junto a películas de género. Es posible que esto hable más del crítico que del objeto que describe: preocupado por la forma de representar la realidad de posguerra, aquello que se

alejase de la crónica o el relato metafórico parecía no poseer matices para él o, al menos, no encontraba en ellas la profundidad suficiente.

En 1961, otro corresponsal escribe sobre los nuevos realizadores. Según Massimo Puccini, el cine italiano atravesaba en aquel entonces «un período particularmente activo y vivaz»³² gracias a *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960) y *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961). A una distancia considerable, anotaba obras de Monicelli, Bolognini, Germi, De Sica y Rossellini. Consideraba que, a diferencia del momento de esplendor del neorrealismo, el cine italiano carecía de una orientación y búsqueda colectivas. Mientras que destacaba especialmente a Fellini y Antonioni, indicaba que en el fondo sobre el que se recortaban estas figuras habría algunos jóvenes y debutantes, inclusive cortometrajistas que aún no habían realizado su *opera prima*. Nada mencionaba (más allá del breve comentario antes citado) sobre la comedia. A pesar de la resonancia de Mario Monicelli, inclusive premiado en Venecia, el género al cual este director se adscribía no merecía la menor atención para el autor.

Recién en 1963 vuelve el foco sobre el tema en la revista. Ernesto Schoo publica «En busca de la realidad: el cine italiano», donde rescata algunos estrenos premiados de 1962 y 1963: *Il posto* (*El empleo*, Ermanno Olmi, 1961), *Día tras día desesperadamente* (*Giorno per giorno disperatamente*, Alfredo Giannetti, 1961), *Il brigante** (Renato Castellani, 1961), *Los ángeles de la nueva ola** (*I nuovi angeli*, Ugo Gregoretti, 1961) y *Una vida difícil* (*Una vita difficile*, Dino Risi, 1961). Según Schoo, el hecho de que la cinematografía italiana se encontrara en auge mientras que muchas otras entraban en crisis, merecía un análisis para el que apunta la siguiente hipótesis:

el cine italiano defiende aún los fueros del hombre, entendido como ser de carne y sangre; hasta las más burdas comedias pretendidamente costumbristas, de esas fabricadas en serie por los estudios peninsulares, implican una nota de humanidad que trasciende del artificio adocenador y llama a zonas de sensibilidad conservadas por el espectador en medio del frenesí de la vida mecánica. Al convencionalismo perenne —y al parecer irremediable— del cine norteamericano, y a la abrumadora hiper-intelectualización del cine francés, el italiano opone una frescura vital inmediata, una espontaneidad cada día más rara en una cultura donde las relaciones humanas han sido reemplazadas por las «relaciones públicas»³³.

Independientemente del corpus observado, la insistencia en el realismo y la humanidad del cine italiano resulta una constante para los periodistas.

En estos años, dos comedias recibieron crítica en la revista: *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961) y *Los compañeros** (*I compagni*, Mario Monicelli, 1963). Sobre el filme de Germi, el autor lo describe como «una comedia efectiva, teñida de humor negro y poesía»³⁴. La considera una buena película, aunque no una obra de arte, y a Germi un realizador de oficio («inteligente, sensible y refinado»), pero no un creador. Sin embargo, el

[32] Massimo Mida Puccini, «Italia 61. Nuevos realizadores» (*Tiempo de cine*, año II, n° 8, octubre-noviembre 1961), p.13.

[33] Ernesto Schoo, «En busca de la realidad: el cine italiano» (*Tiempo de cine*, n°13, marzo 1963), p. 34-5.

[34] Fernando Penelas, «Divorcio a la italiana» (*Tiempo de cine*, n°13, marzo 1963), p. 37.

hecho de que se le haya asignado espacio es índice de la repercusión que estaba teniendo la película. El caso de la crítica a *Los compañeros* es más llamativo. El filme había ganado en el VI Festival Internacional de la República Argentina³⁵ y Jorge Miguel Couselo destina casi una página a elogiarlo en todos los aspectos posibles. La opinión sobre realizador y guionistas merece su transcripción:

la presencia de nombres capaces de sostener un film por su única gravitación [...] Monicelli y sus habituales guionistas Age y Scarpelli. Su acostumbrada imaginación es insustituible para señalarnos el absurdo que encierra cualquier tragedia, o para mostrarnos lo amarga que puede ser una carcajada. Más allá de eso, Age y Scarpelli, a través de todos los films en que han intervenido, han impuesto una constante que parece extenderse ya a toda una actitud de cierto cine italiano. Esa sutileza de tomar una anécdota alternativamente cómica o dramática para, en una coherente posición crítica, consumir por su intermedio agudas sátiras a las instituciones de las que el hombre italiano deriva su personalidad, y verterlas por medio de su profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico, fructifica en *Los compañeros*³⁶.

A pesar de la opulencia de elogios, en el último y breve párrafo, Couselo se encarga de aclarar que *I compagni* no deja de ser un «excepcional espectáculo» y «una típica realización de un productor»³⁷, en línea con lo apuntado más arriba sobre la visión crítica respecto a las películas de género. Aunque los escritores especializados les reconocieran valores —a veces, pareciera, incitados por la importante repercusión pública de estos filmes, ya fuera en la cartelera o en festivales—, el balance general las dejaba fuera de lo verdaderamente «estimable» para el cine en términos artísticos.

Estrenos comerciales: análisis de la cartelera porteña

La afluencia del cine italiano en la cartelera de Buenos Aires fue aumentando acorde a la consolidación de su industria luego de la Segunda Guerra Mundial. En la década de los cincuenta, esta cinematografía mantuvo su peso simbólico gracias al cine de autor representado fundamentalmente por Fellini (aunque también por Antonioni), mientras que, por otro lado, en los cines comerciales hubo algunos puntos álgidos representados por comedias *all'italiana*, a saber: en 1955, *Pan, amor y fantasía*; pero, fundamentalmente, *Los desconocidos de siempre*, que alcanzó un enorme éxito en 1959 que, luego, se extendería hasta 1962 con *Divorcio a la italiana* y *La escapada (Il sorpasso)*, Dino Risi, 1962). La presencia de estos nombres y directores se vería reflejada también en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Frente a esta aparente disociación que aparece entre los cineclubes y los cines comerciales, reflejada en las publicaciones dedicadas a uno y otro rubro, es preciso notar que hay figuras que atraen indistintamente a los espectadores. De hecho, como ha contado Martínez Suárez, el distintivo «cine italiano», por sí mismo, convocaba al público, independientemente del espacio en el que se

[35] Se trata del festival de Mar del Plata, que ese año tomó como locación la ciudad de Buenos Aires y por este motivo fue modificada su denominación.

[36] Jorge Miguel Couselo, «Los compañeros» (*Tiempo de cine*, año V, n° 18-19, marzo 1965), p. 56.

[37] Jorge Miguel Couselo, «Los compañeros», p. 56.

exhibieran los filmes. Las estrellas de esta cinematografía atraviesan géneros y directores. Dos ejemplos resultan significativos. Primero, Vittorio de Sica: reconocido como uno de los directores clave del neorrealismo, también actuó en una importante cantidad de comedias, donde compuso un típico personaje de galán. Luego, Marcelo Mastroianni: así como participó en numerosas películas cómicas, también protagonizó *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) y *8 1/2* (Federico Fellini, 1963).

En julio de 1957, a propósito del estreno de *Los enamorados* (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini), la crítica del *Heraldo*³⁸ expresaba:

En esta temporada de escasez internacional de films cómicos, los italianos han estado aportando la mayor provisión de material humorístico que tanto buscan las actuales tendencias escapistas del público (ej.: *Diabluras de padres e hijos*, *El soltero*, *El bigamo*, etc.); el solo hecho, pues, de ser una comedia de origen italiano favorece su chance comercial³⁹.

Esa semana se estrenaban cinco películas de origen peninsular, de las cuales tres eran comedias (además de *Los enamorados*, *Días de amor* [*Giorni d'amore*, Giuseppe de Santis, 1954] y *Los papagayos del amor** [*I pappagalli*, Bruno Paolinelli, 1955]) pertenecientes a diferentes distribuidoras (ItaSud, Guaranteed, Orbe), a las cuales se les otorgaba un valor comercial de tres sobre cinco⁴⁰. En octubre, el estreno de la comedia de Dino Risi *Pobres pero bellas* aparecía en la primera página del periódico: «El interés de nuestro público por la comedia popular italiana y su relativo destaque dentro del flojo conjunto de los últimos estrenos, justifica el comercial acordado»⁴¹. Muchas críticas sostienen que la película funcionaría por la publicidad «de boca en boca». ¿Qué implica ello? Pues bien, que el impacto sobre el público se producía de manera emocional. A diferencia de una recomendación mediada por algún ejercicio intelectual, este tipo de sugerencia indica una conexión directa y un goce particular con la obra referida.

La segunda mitad de los cincuenta es el momento de auge, ya que coinciden el aumento de la producción italiana y el levantamiento de las barreras a la importación en la Argentina. En 1956, las críticas en general destacaban el valor del elenco, con algunos nombres que aseguraban el éxito: Silvana Pampanini, Alberto Sordi, De Sica, Fabrizi (Sophia Loren era aún una figura emergente por estos pagos). El neorrealismo aparecía nombrado en algunas críticas, además de ser señalado insistentemente el rodaje en exteriores. El recuerdo de *Pan, amor y fantasía*, así como el de *La strada* (Federico Fellini, 1954), era un incentivo para nuevos estrenos. En el caso de *Dos centavos de esperanza*, se refiere el premio en Cannes. Pero, en todos los casos, se insiste en el carácter de un cine popular.

Al analizar la cartelera de 1957, se manifiestan otras cuestiones. Primero: se encuentra una mayor variedad en las comedias, desprendiéndose un tanto de la etiqueta de *neorrealista*, y se aprecian en las descripciones algunas de las características de la comedia italiana. Muchas utilizan actrices jóvenes como atracción y hay una mayor presencia del color. También se observa un reconocimiento del valor de las series como elemento atractivo (como las sagas de Don Camilo

[38] El *Heraldo del cinematografista* fue una publicación dedicada a la industria, especialmente a los exhibidores, que se editó entre 1931 y 1988. El tipo de crítica apunta entonces a resaltar los valores de interés comercial, aunque atiende las novedades y reconoce nuevas tendencias. En sus cuatro décadas de existencia, supo acompañar las transformaciones de la industria. Hoy constituye una fuente fundamental para el estudio del cine argentino, ya que no existen estadísticas de aquel período.

[39] «Los enamorados» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 10 de julio de 1957, n° 1350), p. 185.

[40] En el caso de *Los papagayos del amor*, se utiliza una frase que luego se repetirá textualmente en septiembre del mismo año, a propósito del estreno de *Totó, Pepino y la Mala Femina* (sic) (*Totò, Peppino e la... malafemmina / Totò, Peppino y la mala mujer*, Camilo Mastrocinque, 1956): «Los nombres conocidos del reparto y el discreto pasatiempo cómico que ofrece, más la popularidad actual del cine cómico italiano, justifican el comercial acordado». «Totó, Pepino y la Mala Femina» (sic), (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 18/9/1957, n° 1360), p. 262. La cursiva es nuestra.

[41] «Pobres... pero bellas» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 23/10/1957, n° 1365), p. 289.

y *Pan, amor y fantasía*). Asimismo, se destaca la presencia de la comedia en la cinematografía italiana, que se recorta del cine de otras nacionalidades: es su «nicho» de mercado. Tres estrenos de Mario Monicelli (*Diabluras de padres e hijos* [*Padri e figli*, / *Padres e hijos*, 1957], *Un héroe de nuestra época** [*Un eroe dei nostri tempi*, 1957] y *Donatella*, [1956]) granjean la atención sobre su figura, sobre la cual se reconocen sus méritos como director y argumentista, especialmente. *Diabluras de padres e hijos* constituye un éxito resonante.

La producción peninsular aumentaba su volumen y calidad y, en Buenos Aires, tenía buena acogida. El cronista Ugo Ugoletti escribía desde Italia:

Según las cifras que ahora se conocen, 1959 ha llevado nuevamente al cine italiano al primer puesto en Europa y el segundo en el mundo, puestos que habían alcanzado con gran esfuerzo en la posguerra. Sustraídos a la intensa competencia de la televisión, los espectadores vuelven ahora a las salas. Esto se debe no solo al volumen de la nueva producción, sino también al mejoramiento de la calidad, lo que hace posible un total aprovechamiento económico⁴².

Continuando esta línea, Domingo Di Núbila analizaba la situación del cine mundial. El subtítulo anuncia que la cinematografía de Italia se colocaba segunda tras la de Estados Unidos.

Después de producir 167 films en 1959 y 168 en 1960, el cine italiano llegó a su récord de todos los tiempos en 1961, con 213 películas, 90 de ellas en colores y 64 en pantalla grande. [...] La producción italiana se caracteriza por la diversidad de los géneros que abarca y por la renovación en gran escala de sus elementos creadores. En 1960 debutaron 23 directores en largometraje y al año siguiente otros 28⁴³.

Según el mismo autor, en 1961 había aumentado la exportación de films italianos, aunque el balance comercial del cine en Italia ya era favorable en los años previos. En Argentina, en el año 1947 apenas 15 películas italianas se habían exhibido. Muchos de los estrenos de estos años se advertían como producciones añejas (realizadas incluso diez años antes), lo cual se modificó hacia finales de la década siguiente, cuando la brecha de tiempo entre la producción y exhibición en este país se fue reduciendo hasta coincidir en el mismo año. En 1948 el número de films italianos proyectados ascendió a 30 y en la década siguiente se volvió a duplicar. El promedio entre 1956 y 1964 es de 55 películas (es decir, más de una por semana), con picos en 1963 (69 estrenos) y 1956 (67).

En el listado de los títulos con mejor taquilla del año 1962 en la cartelera porteña, aparecen en quinto lugar *La escapada*, en sexto, *Boccaccio 70 y*, en octavo, *Divorcio a la italiana*. A pesar del enorme éxito que había significado *Divorcio a la italiana*, fue superada por las dos primeras, que se mantuvieron unos siete meses en cartel.

En suma, se pueden advertir dos grandes líneas en las comedias estrenadas en Buenos Aires. Por un lado, la comedia romántica, de enredos y hasta picaresca, donde las figuras femeninas y los galanes resultan un probado atractivo. El otro filón principal es aquel protagonizado por los cómicos, con

[42] Ugo Ugoletti, «El cine italiano ha salido de la crisis que se inició en 1956. Aumentan producción e ingresos» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1520, 12/10/1960), p. 290.

[43] Domingo Di Núbila, «La situación actual del cine mundial. Italia en gran prosperidad, segunda de EE.UU.» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXII, año 32, n°1613, 25/7/1962), p. 151.

Totò y Fabrizi a la cabeza. La presencia de estos actores siempre resulta un valor destacable. Asimismo, se diferencian las clases de comedias por su tipo de humor: mientras que algunas exhiben uno más directo, otras ofrecen un trasfondo crítico⁴⁴. Finalmente, también se observa en ciertos filmes temáticas afines a la idiosincrasia porteña, lo cual considero que podría explicar la gran aceptación del público local. Me refiero al «arte *di arrangiarse*», como señala Galán, o los engaños, «oportunistas y tropelías con los que estos personajes

ESTRENOS EN ARGENTINA (1947-1964)

Origen / Año	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Argentinas	38	43	45	57	54	35	39	43	43	37	15	32	23	31	25	32	27	37
Estadounidenses	s/d	s/d	s/d	42	141	210	121	234	s/d	337	s/d	262	217	182	210	198	150	145
Inglésas	s/d	s/d	s/d	7	8	17	6	17	s/d	32	s/d	49	44	43	63	45	41	54
Italianas	15	30	46	22	8	15	21	17	18	67	58	46	45	43	61	47	69	61
Francoesas	35	24	9	13	11	7	5	12	3	35	49	48	37	50	44	51	43	55
Alemanas	2	7	9	13	5	8	-	4	5	16	s/d	23	37	46	29	27	22	18
Españolas	-	-	5	16	20	13	-	24	19	22	39	34	21	19	19	17	23	30
Mexicanas	-	-	11	11	2	3	-	3	10	28	36	24	10	11	13	17	38	21
Rusas	1	-	-	-	1	11	-	8	6	14	24	24	5	10	7	3	8	11
Japonesas	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	4	1	2	5	5	6	4	3
Otros orígenes	-	-	1	7	2	1	48	5	5	25	16	16	11	22	16	10	15	21
	566	418	347	188	252	321	240	368	336	613	701	559	452	462	492	453	450	456

Fuente: elaboración propia a partir del *Heraldo del cinematografista*

tratan de sobrevivir»⁴⁵. Son los modos de persistencia de los sujetos populares, que están a la caza de una oportunidad para sacar una (pequeña) ventaja que les permita, en algunos casos, comer. Se trata de las *artes de hacer* de las clases mayoritarias, excluidas del acceso a otros recursos, en términos de Michel de Certeau⁴⁶. En este aspecto, los personajes interpretados por Totò resultan magistrales. *La banda degli onesti* (Camilo Mastrocinque, 1956), *Guardie e ladri*, *Ladro lui, ladro lei* (*Ladrón él, ladrona ella*, Luigi Zampa, 1957) y otras como *El médico y el hechicero* (*Il medico e il stregnone / El médico y el curandero*, Mario Monicelli, 1957), con Vittorio de Sica, además de la ya mencionada al comienzo, *Los desconocidos de siempre*, son ejemplares.

La impronta de los cómicos italianos, por lo tanto, no ha pasado inadvertida. Además del aporte del actor recién nombrado, se consideraba a Fabrizi o De Filippo valiosos a nivel comercial porque convocaban al público. El primer volumen que la historiografía del teatro argentino les dedicó a los actores populares marcó esta relación desde su título: *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al «actor nacional» argentino*. De este modo, el historiador Osvaldo Pellettieri entroncaba la tradición actoral autóctona con procedimientos provenientes de la peninsular. La presencia de cómicos italianos en Argentina es manifiesta desde mucho tiempo antes, incluso previa al cinematógrafo. Sin embargo, resulta significativo notar que al seleccionar un actor que sintetice esa relación, el elegido es Totò. Indudablemente, su extensa presencia en el cine fue clave. En línea con lo planteado al comienzo de este texto, hay que señalar que forman parte de la tradición del *actor nacional* muchos intérpretes que descollaron en la comedia (Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Luis Tasca, Juan

[44] Al estrenarse *Totó y la maja desnuda* (*Totó, Eva e il pennello proibito / La culpa fue de Eva*, Steno, 1959), la crítica señalaba: «La mezcla da por resultado risas y sonrisas como para complacer al espectador predispuesto a reírse; otra será la historia con el espectador más o menos exigente, que prefiere al Totó de *Mi amigo el ladrón* o *Los desconocidos de siempre*». Así, se marcaba una diferencia de calidad en el humor dentro de la comedia y la separaban justamente de las dos de Monicelli. *Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1498, 11/5/1960, p. 118.

[45] Diego Galán, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», p. 11.

[46] Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México, Universidad Iberoamericana, 1996).



Totò y la caja fuerte en una escena clave de *Los desconocidos de siempre / Rufufú* (Mario Monicelli, 1958). Foto fija.

Carlos Altavista, entre otros), lo cual evidencia los intercambios de procedimientos actorales y de puesta entre el modelo italiano y el nacional.

Mario Monicelli, *capo* de la comedia

El espacio dedicado a esta figura se justifica en tanto su nombre funciona casi como sinécdoque del género. Entre 1957 y 1962 se estrenan siete películas dirigidas por Monicelli en Buenos Aires. Teniendo en cuenta lo que plantea Monterde⁴⁷, los títulos coinciden con algunos de los que habían obtenido mayor éxito en España; por lo tanto, podemos inferir que se trataba de sus largometrajes con mayor proyección internacional. Previo a ello, se habían estrenado en 1952 *Vida de perros* (*Vita da cani*, 1950) y en 1954, *Las infieles** (*Le infedeli*, 1953) y *Mi amigo el ladrón*, todas dirigidas junto con Steno. La única que recibe elogios en el campo de la dirección es la última, mientras que con *Las infieles* ocurre lo contrario.

En 1957 se estrenaron las primeras tres dirigidas solamente por Monicelli. *Diabluras de padres e hijos* llegó en mayo, pocos meses después de su exhibición en Italia. La crítica aparece publicada en la tapa, con un valor comercial máximo (5) y 3,5 de valor artístico. En ella se destaca el argumento (a cargo de Age, Scarpelli y el director) que entrelaza «cuatro o cinco historias» paralelas, identificadas con la vida real, aunque en un amable tono caricaturesco. Da por sentado la publicidad de boca en boca y el recuerdo de muchas de sus escenas por el públi-

[47] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», pp. 17-33.

co. La figura del realizador empieza a asomar⁴⁸. Respecto de *Un héroe de nuestra época*, estrenada dos meses más tarde, la crítica no se extiende demasiado. Le otorga un valor comercial de tres y un artístico equivalente. Sin embargo, incorpora una observación curiosa: «debemos anotar que el tema, el del clásico 'no te metás' porteño, hace que el impacto en la platea venga por otras rutas que las señaladas por el film mismo»⁴⁹. La recepción del filme tendría un carácter especial en Buenos Aires, por cierta idiosincrasia común con los italianos. *Donatella* (1956) obtiene una mejor calificación (5 comercial, 4 artístico), aunque como valores solo aparecen el reparto, el tema y las características técnicas.

El médico y el hechicero se estrena en 1958 con un alto valor comercial (4). De Sica es el mayor atractivo e inclusive la crítica afirma que está realizada con su «estilo habitual», en su rol de director, pese a no haber sido dirigida por él. La pequeña participación de Sordi se indica como más atrayente en términos económicos que el coprotagonismo de Mastroianni.

Pero es, sin dudas, el estreno de *Los desconocidos de siempre* en 1959 el evento que consolida la figura de Mario Monicelli.

Una de las mejores comedias de los últimos tiempos, pese a su título, un poco vago para nuestro público, seguramente rendirá ingresos máximos porque habrá de contar con entusiasta propaganda de boca en boca; el público se divierte hasta el hartazgo y sale del cine resuelto a recomendarla. Mario Monicelli ha conseguido otro triunfo humorístico comparable a su propia *Diabluras de padres de hijos*, esta vez dedicándose a estudiar a un grupo de rateros de poca monta y menos seso, que pretenden emular el famoso robo de Rififi. La película es una sátira deliciosa a las policiales, un acierto en la pintura de personajes y una sucesión ininterrumpida de chistes y situaciones del más legítimo humor; y todo –historia, diálogos, dirección e interpretación– concurre a lograr un entretenimiento regocijante en el que se citan gracia directa e indirecta, brillo, animación e ironía. Totó, Gassman, Mastroianni, Salvatori, Carotenuto y, en rigor, todos los actores, rivalizan en acierto en la caracterización de los pintorescos protagonistas y rinden una de las mejores interpretaciones de conjunto que puedan pedirse en comedias. La historia transcurre en típicos interiores y exteriores de un barrio romano y la técnica es excelente en todos los departamentos⁵⁰.

La calificación otorgada es máxima en ambos campos, y como valores se resaltan el «extraordinario humorismo», la propaganda de boca en boca, el reparto y, finalmente, los premios. Es decir, que la película se sostiene por sí misma, más allá de las importantes figuras estelares. Como se lee en el fragmento citado, los críticos ya reconocen un recorrido del director y, además, observan la intertextualidad del filme. Al año siguiente, para el estreno de la comedia dramática *La gran guerra*, el *Heraldo* publica:

Sobre un escenario trágico ha jugado esta vez su comedia dramática Mario Monicelli, el brillante director de *Los desconocidos de siempre*, a través de un libro que no se ha resuelto o no se ha querido profundizar hacia ninguna de las dos carátulas. No es una gran pero sí una muy buena película, que sale de lo convencional en su enfoque del heroísmo y la guerra y constituye un entretenimiento de calidad⁵¹.

[48] «En lo hasta ahora expresado va implícito el juicio del director y coautor Mario Monicelli, sobre quien cabe agregar que ha desplazado la acción con agilidad y soltura». «Diabluras de padres e hijos» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, n° 1340, 08 de julio de 1957), p. 105.

[49] Sobre Monicelli, afirma: «La dirección es correcta, sin mayor inquietud». «Un héroe de nuestra época» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, n° 1351, 17/7/1957), p. 203. Cursiva en el texto original.

[50] «Los desconocidos de siempre» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVIII, año 28, n° 1449, 3/6/1959), p. 115.

[51] «La gran guerra» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1509, 27/7/1960), p. 217.



Foto fija de *Los desconocidos de siempre*.

Se subraya, además, el alto nivel de producción a cargo de Dino de Laurentis. Reparto, entretenimiento, calidad y el León de Oro son los valores comerciales. En el fragmento citado, se puede advertir una coincidencia con la crítica publicada en *Tiempo de cine*, aunque allí parece haber impactado más fuertemente.

En 1960, el estreno de la secuela *Audaz golpe de los desconocidos de siempre* (*Audace golpe dei soliti ignoti / Rufufú da el golpe*, Nanny Loy, 1959) aparece en la tapa con un valor comercial máximo. Sin embargo, la reseña marca que son notables las ausencias de Monicelli y Totò⁵². La presencia del capocómico y el estilo de uno de los directores emblemáticos del género eran marcas ya difíciles de reemplazar.

Encuentros en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

El Festival de Mar del Plata tuvo sus inicios en 1954. Si bien posee una historia interrumpida y algunos vaivenes respecto a su sitio de realización, se sigue llevando a cabo en la actualidad. Aunque pertenece a la categoría A de la FIAPF (junto con los festivales de Berlín, Cannes, Karlovy Vary, San Sebastián y otros), se caracteriza por tener otro perfil. Su ubicación espacial, en Latinoamérica, al Sur, como también su consolidación en los años cincuenta y sesenta, seguramente hayan tenido que ver con ello. Lo que predominó en las ediciones desde 1959

[52] «Audaz golpe de los desconocidos de siempre» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1491, 23/3/1960), p. 73.

fue el debate teórico. Más cercano –en ese sentido y durante aquella década– a Locarno, donde la discusión y manifestación del cine político fueron clave, Mar del Plata se distingue por ser un espacio de goce cinéfilo y no una plataforma que definirá el destino comercial de las películas que lo atraviesen.

La primera edición, realizada en 1954 durante el segundo gobierno de Perón, apuntó mucho más a lo espectacular y a las estrellas. Allí se estrenaron *Los inútiles*, *Pan, amor y fantasía* y *Los vencidos** (*I vinti*, Michelangelo Antonioni, 1953). La delegación contó con seis actrices, un director y un guionista⁵³.

Tras el Golpe de Estado producido en 1955, se retomó el festival en 1959, con una edición que se pretendió inaugural (aunque hoy en día se considere primera la de 1954). Entre ese año y 1965, la presencia italiana fue muy importante, con delegaciones representativas, figuras de primer nivel e importantes empresarios. Asimismo, sus películas recibieron premios de distintas categorías en casi todas las ediciones.

Las delegaciones italianas siempre tuvieron un atractivo particular. Generalmente numerosas, incluían un importante número de actrices, un par de directores y guionistas, periodistas, teóricos, empresarios y funcionarios, comprendiendo hasta trece personas. Algunas figuras captaban fuertemente la atención. Por ejemplo, en 1960 Eleonora Rossi Drago atrajo tanto al público como a los cronistas⁵⁴. No solo fue premiada por su labor en *Un verano violento** (*Estate violenta / Été violent*, Valerio Zurlini, Francia-Italia, 1959)⁵⁵, sino que también era la protagonista del filme *De los Apeninos a los Andes* (Folco Quilici, 1959), producción argentina fuera de competencia. Pero seguramente la comitiva más recordada fue la de 1964, que incluyó a los actores Vittorio Gassman, Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Nino Manfredi, Aldo Fabrizi y al director Dino Risi, entre otros. Muchas de estas personalidades, todas de primer nivel, se encontraban desarrollando diversas labores artísticas en Buenos Aires⁵⁶.

Pero tal vez lo más llamativo de estas delegaciones italianas haya sido la importante asistencia de críticos, teóricos e historiadores, siempre presentes. En 1960 se produjo el primer encuentro dentro del marco del festival, para el cual se contó con ocho invitados italianos, entre quienes figuraban Guido Aristarco y Cesare Zavattini. Al año siguiente, cuando ya había cobrado la forma de II Congreso Internacional de Teóricos, Italia envió a cinco representantes, constituyendo esta categoría más que cualquier otra de su propia delegación. Lo mismo sucedió en 1962, con seis teóricos, incluyendo de nuevo a Aristarco. Asimismo, Zavattini fue el presidente del Gran Jurado en 1960, mientras que, en 1963, el crítico milanés Morando Morandini participó del Gran Jurado y Lino Micchichè del Jurado de la Crítica.

Sobre los galardones a producciones italianas, hay casos para anotar en cada una de las ediciones. En 1960 se otorgó el premio a Mejor Director a Pietro Germi por *Un maldito enredo* (*Un maledetto imbroglio / Un maldito embrollo*, 1959), película que «marca la ‘transición’ entre el cine testimonial y neorrealista de su primera época y la comedia *all’italiana* que caracterizaría su segunda y más aplaudida etapa»⁵⁷. Al año siguiente, Susan Strasberg ganó como mejor ac-

[53] Quien no estuvo presente fue Gina Lollobrigida, error histórico que se sostuvo durante mucho tiempo. Ella viajó a la Argentina ocho meses después.

[54] Julio Neveleff, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación* (Buenos Aires, Corregidor, 2013), p. 182. La mayor parte de las referencias contenidas en este apartado están tomadas de este minucioso estudio que llevaron a cabo investigadores marplatenses sobre el festival.

[55] La película obtuvo el premio de la crítica y del Fondo Nacional de las Artes.

[56] Manfredi y Fabrizi estaban representando la obra *Rugantino*; Risi y Gassman, con el rodaje de *Il gaúcho*.

[57] Julio Neveleff, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación*, p. 180.

triz por *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1959, Italia-Francia). En 1962, el premio mayor fue para *Los días contados* (*I giorni contati*, Elio Petri, Italia-Francia, 1962) y, en 1963, Dino Risi obtuvo la Mejor Dirección por *La escapada*. Pero, sin dudas, el año clave en este aspecto fue 1964. *Los compañeros* obtuvo los premios a Mejor Película y Mejor Argumento (destinado a Mario Monicelli, Agenore Incrocci y Furio Scarpelli) y la Mejor Interpretación Masculina fue entregada *ex aequo* a Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi por *Los monstruos* (*I mostri / Monstruos de hoy*, Dino Risi, 1963). En distintas expresiones, fueron galardonados exponentes (directores, guionistas y actores) representativos del *summum* de la comedia a la italiana. Como puede apreciarse en este somero recorrido por los primeros años del festival, el cine italiano ocupó un lugar clave, en particular a través de sus teóricos (algunos de los más destacados del neorrealismo) y del cine de género, con expresiones de la comedia en un espacio central.

Intercambios entre ambas cinematografías y un final previsible: *Un italiano en la Argentina (Il gaúcho, Dino Risi, 1964)*

A fines de la década del cuarenta, el impacto del neorrealismo en Argentina pronto derivó en un intercambio entre este país e Italia. La Guaranteed (una de las mayores distribuidoras del cine peninsular) produjo en tierras pampeanas *Emigrantes* (1948), el primer filme dirigido por Aldo Fabrizi, quien había protagonizado *Roma, ciudad abierta*. Si bien la presencia de intérpretes italianos en películas argentinas fue frecuente durante los cincuenta⁵⁸ (a veces, aprovechando las giras teatrales que los traían hacia el sur), lo que aquí interesa subrayar son los aportes en la producción que se abren a partir del interés del público porteño por estas expresiones de la cinematografía italiana. El auge, entonces, sobrevino hacia los sesenta, con diversas colaboraciones.

El dieciséis de marzo de 1960 se anunciaba que «ha[bía] sido contratado Memmo Carotenuto, el actor de *Los desconocidos de siempre*, para intervenir en el rodaje de *El inspector Verano*»⁵⁹, una película que dirigiría Augusto Vatteone en Agfacolor y panorámica. El proyecto se desplomó por no recibir crédito del Instituto⁶⁰; sin embargo, indica una primera invitación a figuras del cine peninsular (ya que aquí se encontraba Memmo junto a su hermano Bruno, también actor), referenciadas por una exitosísima comedia. Cuatro años más tarde, se comunicaba la pronta presencia de Alberto Sordi en Argentina para participar en cuatro episodios televisivos y comprometerlo a formar parte de una coproducción el año siguiente, gracias a las gestiones del humorista Delfor. El actor italiano se encontraba en ese momento filmando en Brasil⁶¹. En aquellos años, las coproducciones se hallaban en apogeo.

En 1964, Dino Risi filma en Buenos Aires *Un italiano en la Argentina*, conocida internacionalmente como *Il gaúcho*. Ninguno de los dos títulos refiere en particular a la trama de la película, sino que son denominaciones formularias para atraer público, señalando la presencia de ambas naciones

[58] Por ejemplo, Emma Gramatica en *Pobre mi madre querida* (Ralph Pappier y Homero Manzi, 1948) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1951), o Adriana Benetti en *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), entre otros.

[59] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, 16/3/1960, n°1490), p. 68.

[60] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, 23/5/1960, n° 1500), p. 160.

[61] «Sordi filmará aquí» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 4/3/1964, n° 1697), p.52.

en la creación del filme. El enorme éxito comercial de *La escapada*, el premio otorgado a Dino Risi a Mejor Dirección en el V Festival Internacional de Mar del Plata junto a su estancia en aquella ciudad, además de la fuerte aceptación que he descripto de las comedias italianas y su sistema de estrellas, parecen motivos suficientes para que el exhibidor Clemente Lococo, originario de Italia, se animara a producir su primera película con Vittorio Gassman como protagonista, Risi en la dirección y Mario Cecchi Gori, productor de *Il sorpasso* y *Los monstruos*. Estaba previsto, asimismo, que Totò participara del filme⁶² y también que Zully Moreno fuera la estrella argentina, pero la reemplazó Nelly Panizza⁶³. Luego fue contratado Nino Manfredi, quien protagonizaba la puesta de *Rugantino* en el teatro Coliseo junto a Aldo Fabrizi⁶⁴.

El primero de abril de 1964 el *Heraldo* incluía una enorme fotografía en su tapa, algo completamente inusual en este periódico. Se trata del retrato de Vittorio Gassman, que es utilizado como símbolo para dar la bienvenida a los integrantes de delegaciones extranjeras al VI Festival Argentino⁶⁵. Debajo de la imagen, el nombre del actor en letras de molde anunciaba la coproducción de Lococo que estaba rodando. Hacia fines de ese mes, el *Heraldo* publica una crónica sobre la filmación de *Il gaucho*, donde se utilizaba un sistema diferente de filmación al habitual en Argentina. Se rodaba simultáneamente con tres cámaras (sistema que se había utilizado para *8½* [Federico Fellini, 1963] y *La noche* [La notte, Federico Fellini, 1961]), lo que aquí se veía como un dispendio de película, y dos de esos negativos eran enviados a Italia. A su vez, la crónica comparaba a Risi con Manuel Romero, director fundante del cine clásico argentino⁶⁶. Ambas son notas de publicidad, claramente, pero indican también la importancia que se le deseaba otorgar a esta producción. En el ínterin se estrenaba *Los monstruos*, que obtuvo una calificación de 5 estrellas en su valor comercial y 5 en valor artístico, abonando el camino para el estreno de la coproducción.

Este caso sintetiza claramente el modo en que se transnacionalizó el cine italiano en Argentina. La producción fue impulsada por un exhibidor, que conocía muy bien el impacto de la cinematografía de este origen en el público. El guion retrata la (fallida) experiencia de preproducción de un filme. El protagonista (Vittorio Gassman), un italiano que está en Buenos Aires por trabajo, acompañado por una delegación de bonitas actrices, desarrolla un recorrido por la ciudad donde se encuentra con distintos coterráneos (interpretados por Amedeo Nazzari y Nino Manfredi), que emigraron a la Argentina y tuvieron destinos muy diferentes. De este modo, la película recupera en clave ficcional la experiencia de muchos italianos que partieron en busca de un mejor pasar hacia estas tierras. La referencia a Romero, entonces, cobra otro sentido, ya que remite al cine argentino de los años treinta, momento en el que desde las tramas se realizaban esfuerzos para incorporar a los inmigrantes en el modelo de sociedad representada. Así, este relato reescribe algo de la historia compartida entre ambos países, a partir de una creación común y sobre la base de un modelo genérico que ya había sido asumido por los espectadores y adoptado por los productores locales.

[62] «Totó con Gassman en la coproducción de Lococo» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 22/1/1964, n° 1691), p. 11.

[63] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 1/4/1964, n° 1701), p. 96.

[64] La producción local estuvo a cargo de Clemente Lococo. Pablo Gorlero, *Historia de la comedia musical en la Argentina desde sus comienzos hasta 1979*, (Buenos Aires, Marcelo Olivieri, 2004), p. 323.

[65] Ver nota 22.

[66] Sobre el modo de Risi, señalaban que «se apoya ante todo en lo que está contando y en los actores, y se preocupa por enriquecer la vitalidad de cada escena creando detalles de acción o de gesto que intensifiquen su fuerza de transmisión. La cámara la usa al servicio de la historia. [...] Pero cuando hay un gran actor expresando una cosa importante, Risi lo enfoca desde el mismo lugar todo el tiempo que sea necesario», de manera similar, según la publicación, a como hacía Manuel Romero. «Sistemas distintos son los empleados en *Un italiano en la Argentina*» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 29/4/1964, n° 1705), p.121.

EL 6 A I, TECNICAMENTE PERO NO PRACTICAMENTE EN VIGOR

HERALDO del cinematografista

Se Demorará la Reglamentación. Continuarán las Negociaciones de la Exhibición con el Cine Argentino

INFORMACIÓN, Pág. 66

VI FESTIVAL ARGENTINO

BIENVENIDOS!...



WELCOME!
gocen ahora del festival

BENVENUTI!
pronto gozarán con

VITTORIO GASSMAN

en LA GRAN PELÍCULA EN RODAJE ACTUALMENTE EN CO-PRODUCCIÓN "CLEMENCE LOCCO S.A. - FAIR-FILM"

EL MATERIAL HABITUAL DE HERALDO (CRÍTICAS, RECAUDACIONES, NOTICIAS, ETC.) DESDE PAGINA 66 EN ADELANTE

La tapa del *Heraldo* publicita la presencia de Vittorio Gassman, en el marco de la producción del filme *Un italiano en la Argentina* (Dino Risi, 1964). *Heraldo del cinematografista*, Vol. XXXIV, año 33, n° 1701, 1/4/1964, p. 75.

A modo de conclusión

Según el historiador Paulo Antonio Paranaguá, el neorrealismo es uno de los ejes para pensar los vínculos entre tradición y modernidad en América Latina. En el capítulo dedicado a las apropiaciones y transformaciones de aquel movimiento en este continente, el autor sostiene que

El neorrealismo latinoamericano, tan híbrido como el italiano, fue para muchos una alternativa a la producción y en algunos casos una fórmula comercial, en lugar de una ética o una estética, lo que no reduce su influencia, sino todo lo contrario, la extiende a un círculo ampliado. La fusión entre formas de expresión y de producción va a ser una de las características del período siguiente. El discurso rupturista de los años sesenta no debe ocultar el largo y complejo proceso de mutación de un cine de estudios concentrado en pocos focos de producción (México y Buenos Aires, esencialmente). Si los géneros del viejo cine eran híbridos, la renovación lo fue igualmente⁶⁷.

Lo importante de esta interpretación es que enfoca el problema desde el punto de vista de los modelos de producción y no desde aspectos éticos, como muchas veces ha sido abordado. Ahora bien, en lo que refiere a la comedia, quisiera agregar otros aportes que considero sustantivos. Si la transformación del cine de estudios en la Argentina tomó como referente este esquema de producción,

[67] Paulo Antonio Paranaguá, «Neorrealismo», en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003), p. 199.

también es posible observar la mutación de modos narrativos relacionados con la forma que adoptó paulatinamente el género cómico. Como sostiene Brunetta,

Estos filmes narran historias [...], pero su éxito está dado por la capacidad de ponerse en perfecta sintonía con los cambios en curso en el país, con el espíritu de la reconstrucción, el emerger del mundo juvenil y la demanda de nuevos modelos de comportamiento y de relaciones al interior de la sociedad y de identificar en el mundo de los jóvenes el estímulo del cambio⁶⁸.

Si hubiera que sintetizar en un asunto de qué tratan las comedias a la italiana, podría decirse que es sobre la idiosincrasia de su pueblo. La observación crítica de las costumbres (y sus consecuencias) en diversos escenarios y con variedad de personajes es el punto común a todas ellas. Este aspecto es compartido por muchas películas cómicas argentinas en los años siguientes. Frente a la decadencia del sistema de estudios y gracias a la ley de cine sancionada en 1957, nuevos realizadores pasaron al frente. Las condiciones de producción, tal como señalaba Paranaguá, hicieron prácticamente necesario adoptar el modelo *neorrealista* de rodaje en espacios naturales. Pero junto a esta innovación, acontecieron otras en los modos de narrar y en las historias elegidas. Si bien se identifica claramente un grupo de cineastas modernos (aquí llamado *Generación del 60* o –el primer– *Nuevo Cine Argentino*), esas reconversiones llegaron también a las productoras (más o menos pequeñas) que buscaban sostener el modelo industrial. La comedia como fórmula narrativa encuentra, entonces, a través de la presentación de personajes que se las *rebuscan* para no trabajar, adhiriendo por ello a formas de supervivencia que rozan lo ilegal (al igual que muchos de los protagonistas de las comedias a la italiana), un vehículo para manifestar ciertos cambios en la Argentina de los sesenta. Películas como *El negocio* (Simón Feldman, 1959), *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964), *Flor de piolas* o *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975) ponen en evidencia la deformación de modos de sociabilidad tradicionales, donde el culto al trabajo *honrado* era un valor. En cambio, estos filmes muestran a sus protagonistas (todos ellos varones y dentro de una dinámica de grupo) como los realizadores de pequeñas estafas o negocios sospechosos, con el único objetivo de sobrevivir. Como puede imaginarse, estas comedias derraman su visión hacia los bordes: sería necesario comprender qué contexto posibilita tales travesuras. En este sentido, el recuerdo de películas como *Los desconocidos de siempre* resulta clave.

[68] Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano*, p. 181.

FUENTES PRIMARIAS

Martínez Suárez, José, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez» (Buenos Aires, 17 de enero de 2018).

Revistas *Gente de cine*, *Heraldo del cinematografista*, *Tiempo de cine* y *Antena*. Depositadas en la Biblioteca de la ENERC (INCAA) y en el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Antena

«Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (n° 1870, 2 de mayo de 1967), s/d.

Heraldo del cinematografista

«Audaz golpe de los desconocidos de siempre» (vol. XXX, año 29, n° 1491, 23/3/1960), p. 73.

«Diabluras de padres e hijos» (vol. XXVII, año 26, n° 1340, 08 de julio de 1957), p. 105.

«La gran guerra» (vol. XXX, año 29, n° 1509, 27/7/1960), p. 217.

«Los desconocidos de siempre» (vol. XXVIII, año 28, n° 1449, 3/6/1959), p. 115.

«Los enamorados» (vol. XXVII, año 26, 10 de julio de 1957, n° 1350), p. 185.

«Pobres... pero bellas» (vol. XXVII, año 26, 23/10/1957, n° 1365), p. 289.

«Producción argentina» (vol. XXX, año 29, 16/3/1960, n° 1490), p. 68.

«Producción argentina» (vol. XXX, año 29, 23/5/1960, n° 1500), p. 160.

«Producción argentina» (vol. XXXIV, año 33, 1/4/1964, n° 1701), p. 96.

«Sordi filmará aquí» (vol. XXXIV, año 33, 4/3/1964, n° 1697), p. 52.

«Sistemas distintos son los empleados en *Un italiano en la Argentina*» (vol. XXXIV, año 33, 29/4/1964, n° 1705), p. 121-3.

«Totó con Gassman en la coproducción de *Lococo*» (vol. XXXIV, año 33, 22/1/1964, n° 1691), p. 11.

«Totó, Pepino y la Mala Femina» (sic), (vol. XXVII, año 26, 18/9/1957, n° 1360), p. 262.

«Un héroe de nuestra época» (vol. XXVII, año 26, n° 1351, 17/7/1957), p. 203.

Domingo di Núbila, «La situación actual del cine mundial. Italia en gran prosperidad, segunda de EE.UU.» (vol. XXXII, año 32, n° 1613, 25/7/1962), p. 151.

Ugo Ugoletti, «El cine italiano ha salido de la crisis que se inició en 1956. Aumentan producción e ingresos» (vol. XXX, año 29, n° 1520, 12/10/1960), p. 290.

Tiempo de cine

Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra» (año 1, n° 2, setiembre 1960), p. 8-11.

Jorge Miguel Consuelo, «Los compañeros» (año V, n° 18-19, marzo 1965), p. 56.

Massimo Mida Puccini, «Italia 61. Nuevos realizadores» (año II, n° 8, octubre-noviembre 1961), p.13-15.

Fernando Penelas, «Divorcio a la italiana» (n°13, marzo 1963), p. 37.

Ernesto Schoo, Ernesto «En busca de la realidad: el cine italiano» (n°13, marzo 1963), p. 34-5.

Gente de cine

Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» (diciembre 1952, n° 18), p. 6.

Edmundo Eichelbaum, «Observaciones sobre el neorrealismo» (n° 16, octubre 1952), p. 2.

Aldo Persano, «Federico Fellini» (n° 38, abril - junio 1955), p. 4.

—, «Los inútiles» (n° 35, septiembre-octubre 1954), p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008).
- BISPURI, Ennio, *Análisis crítico e histórico de Los desconocidos de siempre de Mario Monicelli* (Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2007).
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guía de la historia del cine italiano* (Lima, Instituto Italiano de Cultura, 2008).
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano* (México, Universidad Iberoamericana, 1996).
- GALÁN, Diego, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 11-15.
- GORLERO, Pablo, *Historia de la comedia musical en la Argentina desde sus comienzos hasta 1979* (Buenos Aires, Marcelo Olivieri, 2004).
- LATORRE, José María, «La comedia italiana», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay - Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.
- , «Tiempo de grandes productores», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 67-69.
- LEPROHON, Pierre, *El cine italiano* (México, Era, 1971).
- MICCICHÈ, Lino, *El cine italiano de los años sesenta* (Bilbao, Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1989).
- MONTERDE, José Enrique, «La dimensión industrial del 'Nuevo Cine Italiano'», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.
- , «Monicelli y la *commedia all'italiana*», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 17-33.
- NEVELEFF, Julio, MONFORTE, Miguel y PONCE DE LEÓN, Alejandra, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación* (Buenos Aires, Corregidor, 2013).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003).
- PELLETTIERI, Osvaldo, *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al «actor nacional» argentino* (Buenos Aires, Galerna - Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires, 2001).
- TIRRI, Néstor, *Habíamos amado tanto a Cinecittá: ensayos sobre el cine italiano* (Buenos Aires, Paidós, 2006).
- VIGANÓ, Aldo, «Mario Monicelli, la dramaturgia y la vida», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp.63-76

Recibido: 4 de junio de 2018

Aceptado para revisión por pares: 22 de octubre de 2018

Aceptado para publicación: 12 de febrero de 2019