

Heroínas a la italiana: narrativas que reparan

María Sara Müller ⁽¹⁾

Resumen: Desde hace dos años vivimos regidos por el SARS-CoV-2 causante de la enfermedad COVID-19. Sus variantes contagiosas se multiplican: alfa, beta, gamma, delta, ómicron, –sumemos la combinación entre coronavirus y gripe–, y al momento de escribir este texto, lo que preocupa es la recientemente descubierta ómicron BA 2. La “nueva normalidad” prometida parece no llegar más.

Pensamos en el virus como un enemigo invisible que ataca en oleadas, bombardeos distintos a otros que sufrió antes la humanidad, aunque igual de feroces. No somos los primeros en la comparación odiosa entre la guerra y el virus. La Canciller Ángela Merkel, durante un discurso sentido expresó: “Desde la unificación alemana, no, desde la Segunda Guerra, no ha habido ningún desafío para nuestra nación que haya exigido tal grado de acción conjunta y comunitaria”. A su vez, el Primer Ministro Giuseppe Conte, por televisión anunciando el refuerzo de la cuarentena: “Estamos enfrentando la crisis más grave que ha sufrido el país desde la Segunda Guerra Mundial”.

Después de los peores flagelos, los seres humanos nos hemos refugiado en las narrativas que “reparan”. Aquellas que se manifestaron como testigos de la memoria pero también como expresiones de esperanza. Nos vienen a la mente los relatos del neorrealismo, los de Rossellini, de De Sica. La guerra contada sobre las ruinas aún humeantes de las ciudades bombardeadas en registro cuasi documental. Según Bazin (1990) descripción de una época trágica de humanismo rebelde.

También decir, que el neorrealismo dio lugar a otras narrativas. Antecedente obligado del spaghetti western con una temática familiar: civilización o barbarie. El mejor exponente Sergio Leone y su trilogía del dólar.

Así, el cine italiano transitó el pasaje del horror de un orden social devastado de posguerra a otro, el de antihéroes con sombrero de vaquero, caballos y pistolas. Películas violentas al máximo que, sin embargo, conservan visos de ilusión, compañerismo y un claro mensaje a favor de la paz.

En este texto reflexionaremos sobre cómo el cine se ha encargado de llevar a pantalla los padecimientos sociales presentándonos heroínas inéditas hasta el momento: heroínas a la italiana. Unas, incondicionales e indóciles; otras, al mismo tiempo víctimas y villanas. Las diferencias entre los estereotipos femeninos del western norteamericano y los del lejano oeste de la Cinecittà será parada necesaria, además de algunas notas al margen sobre masculinidades tradicionales en francas relaciones homoeróticas.

Comprendemos que el 2020 fue neorrealista, el cimbronazo que nos enfrentó lisa y llanamente con la muerte. Para los sobrevivientes encarnó hambre, desempleo, la improvisación exacerbada en múltiples aspectos –desde las políticas sanitarias a nivel internacional

hasta el armado de barbijos caseros-. Ahora “con el diario del lunes”, también la certeza de que la metralla fulminante de ese oponente despiadado y sin cuartel, va cesando. En 2021 primó la falta de compasión, la crueldad de los westerns italianos. Nihilismo y escepticismo puestos de manifiesto en teorías conspirativas y movilizaciones contra las vacunas salvadoras. Muestras de misantropía generalizadas levantando la bandera de las libertades personales.

¿Cuál será la proyección para el 2022? “Los efectos de lo que vendrá son incalculables. Inasibles, porque la experiencia previa no nos permite hacer una estimación con la cual poder sobrellevar lo angustiante de la incertidumbre. Y con esto contamos. Con nada” (Méndez, 2020, p.250).

Palabras clave: Narrativas cinematográficas - Neorrealismo - Spaghetti western - Estereotipos femeninos y masculinos - Post pandemia

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 90-92]

⁽¹⁾ **María Sara Müller.** Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Docente de la Universidad de Palermo de Taller de Creación III. Docente titular de la Universidad de Belgrano de la carrera Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. Docente del CENS 69. Directora del CENS 26 (secundario para adultos dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Introducción

Para comenzar a esbozar un escrito en favor de la temática propuesta “*El camino de la heroína: narrativas diversas en la post pandemia*”, había fuentes que nos eran necesarias visitar. A nuestro gusto, Slavoj Žižek, Byung-Chul Han y Yuval Harari se hacían imprescindibles. Sin embargo, parecería que el coronavirus también “mata” el texto, que queda anacrónico, rancio, envejecido. No alcanza ni referencialmente un artículo de 2020 de estos autores –o de cualquier otro– para un escrito publicable en 2022. Las apuestas sobre “lo que vendría” resultan extemporáneas y no reflejan ni por asomo lo que vivimos durante los últimos dos años.

Algunas declaraciones periodísticas más próximas “acercan al bochín”, el transcurrir de estos meses interminables han permitido una reflexión posterior. Han (2021) piensa que

la Pandemia hizo que resaltaran aún con más fuerza los síntomas de las enfermedades que nuestra sociedad padecía ya desde antes, las crisis sociales se han visto agravadas, el virus radicalizó la expulsión de “lo distinto”. La fatiga, el cansancio extremo que sufren los contagiados es el mismo que sentimos a causa del teletrabajo solitario –generalmente en pijama de la cintura para abajo– delante de la computadora. Las videollamadas además de no aportar la felicidad del contacto directo, nos han visto forzados a “rendir”, a explotarnos a nosotros mismos, ser al mismo tiempo amos y esclavos. El agotamiento se exagera al no tener rituales fijos –aún no hemos recuperado del todo las rutinas–.

Žižek (citado por Gonsálvez, 2021) como buen pesimista, agrega que “en medio año puede que la crisis sanitaria esté más controlada, luego vendrá la económica, y la tercera ola será psicológica, los derrumbes emocionales, las generaciones destruidas”. Pero a “ciencia cierta” reconoce que nadie sabe qué va a pasar. Amablemente, registra que, en algunos casos, se despertaron muestras de solidaridad consoladoras. Lamenta que aún no tengamos un plan de acción mundial citando a Woody Allen: “La humanidad está en un cruce de caminos. Uno lleva a la desesperación y la desesperanza. El otro a la extinción total” (ibid., párr.28).

Por su parte, Harari (citado por Schijman, 2021) arriesga algunas lecciones que nos debería dejar la pandemia. La primera, la necesidad de que los Estados inviertan en los sistemas de salud pública. La segunda, que ha quedado en evidencia el grave peligro que supone la desunión mundial y anhela que sirva como llamado de atención. “Desafortunadamente, la forma en que hemos manejado la pandemia no inspira mucha confianza en que podamos manejar algo más complejo como el cambio climático o el aumento de la inteligencia artificial” (ibid., párr.5).

Hubo otros momentos de incertidumbre en la historia de la humanidad donde “lo que vendría” parecía tan incierto e inalcanzable como ahora. –La canciller Ángela Merkel o el Primer Ministro Giuseppe Conte nos acompañan en la comparación odiosa entre el COVID-19 y la Segunda Guerra Mundial–. Pero surgieron ahí, sobre las ruinas aún humeantes de las ciudades bombardeadas, aquellas que queremos llamar “narrativas que reparan”. Testigos de la memoria y de una época, pero también esperanzadas, sin un final unívoco, sin tintes de predestinación. Nos vienen a la mente los relatos del neorealismo italiano, los de Rosellini, de De Sica. Según Bazin (1990) descripción de una época trágica de humanismo rebelde.

Y esas narrativas fueron semilla de otras que asimismo abordaremos en este escrito, el neorealismo como antecedente obligado del spaghetti western. La temática que los emparenta es clave: civilización o barbarie. El mejor exponente, Sergio Leone y su trilogía del dólar. Así, el cine italiano transitó el pasaje del horror de un orden social devastado de posguerra a otro, el de antihéroes con sombrero de vaquero, caballos y pistolas. Películas violentas al máximo que, sin embargo, conservan matices de ilusión, compañerismo y un claro mensaje a favor de la paz.

La mujer será eje transversal porque la crisis sigue siendo la oportunidad para pensar la sociedad que queremos de aquí en más, que nos permita alejarnos de estereotipos naturalizados de género. El cine como telón de fondo, presentándonos heroínas inéditas hasta el momento: heroínas *all'italiana*. Incondicionales e indóciles, a un tiempo heroínas, víctimas y villanas.

La comparación entre el rol femenino en el western estadounidense y en el lejano oeste de “la Cinecittà” será parada necesaria. Además, de algunas notas al margen sobre relaciones homoeróticas en un género a simple vista cooptado por masculinidades tradicionales.

Intuimos el enlace entre aquellas narrativas que, como dijimos, de algún modo “reparan” y el momento actual. Comprendemos que el 2020 fue neorrealista, el cimbronazo que nos enfrentó lisa y llanamente con la muerte. Para los sobrevivientes encarnó hambre, desempleo, la improvisación exacerbada en múltiples aspectos –desde las políticas sanitarias a nivel internacional hasta el armado de barbijos caseros–. Ahora “con el diario del lunes”, la certeza de que la metralla fulminante de ese oponente despiadado y sin cuartel, va cesando. En 2021 primó la falta de compasión, la crueldad de los westerns italianos. Nihilismo y escepticismo puestos de manifiesto en teorías conspirativas y movilizaciones contra las vacunas salvadoras. Muestras de misantropía generalizadas levantando la bandera de las libertades personales más egoístas.

Los apartados fueron subtitulados con nombres de canciones interpretadas por Nicola di Bari, un cantautor italiano famoso en la década del 70’ –fácilmente se encuentran en YouTube–. Canciones que invitamos a disfrutar durante la lectura del artículo.

Non farmi piangere più – Neorrelismo

Para contextualizar, nos es de interés presentar el escenario social y político en el que surge el neorrealismo. También, poner en valor aquellos elementos retóricos novedosos que definen al movimiento. Para Gubern (1986) será necesario que Italia recobre su libertad perdida, para que en 1945 se produzca el conmovedor estampido artístico de un cine revolucionario, con potencia expresiva y enorme vitalidad.

Aunque pervive en la práctica del arte cinematográfico una finalidad asociada con los modelos de la civilización del espectáculo, no es menos cierto que en ciertos momentos históricos el cine ha adoptado una mirada más preocupada por la crítica social. El rol del séptimo arte ha variado según las épocas: en ocasiones ha servido para informar, en otros contextos para hacer propaganda y, sin duda, para vehicular las memorias y los mitos fundacionales de las naciones. (Paredes Dávila, 2017, p.12)

En 1921 Benito Mussolini consigue su banca como diputado, y para 1922 se convierte en Primer Ministro. A principios de 1925 *il Duce* anunció la definitiva supresión del régimen democrático monárquico. “El fascismo, que, a diferencia del nazismo, dejó subsistir un cierto pluralismo artístico, se interesó especialmente por el cine” (Bazin, 1990, p.286). En esta línea, el autoritarismo apoyó a la industria, instaló los enormes y modernos estudios Cinecittà, inauguró el Centro Sperimentale di Cinematografia y el Festival de Venecia. Pero las producciones en la época del dirigismo fascista eran films deplorables, melodramáticos y grandilocuentes. También es cierto que no impidió “a algunos hombres inteligentes (y

lo suficientemente hábiles para tratar temas de actualidad sin entrar en conflicto con el régimen), filmar obras de valor” (Bazin, 1990, p.286-287).

El cine italiano había transitado en el periodo silente una etapa de apogeo con sus películas de “espadas y sandalias”. La rica historia del Impero y el hecho de vivir entre sus propias ruinas, coadyuvaron a forjar obras inspiradas en las epopeyas romanas. Los péplums, estas cintas ambientadas en la antigüedad clásica, se adelantaron por ejemplo a *Intolerance* (David W. Griffith, 1916). Distintos autores, (Frias, 2017; Belinche y Zumbo, 2007; Bazin, 1990), destacan *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913). Sin embargo, Italia recién recuperará su prestigio cinematográfico mundial en 1945, año de la realización de *Roma città aperta* de Roberto Rossellini.

Importante decir, que el neorrealismo no nace por generación espontánea (Gubern, 1986; Bazin, 1990). Ya en pleno fascismo se habían dejado escuchar voces de resistencia, directores que “comienzan a dar batalla a pecho descubierto, como hace Luchino Visconti con *Ossessione* (1942), que hoy se considera como la partida del nacimiento del neorrealismo” (Gubern, 1986, p.285). Tampoco “conviene olvidar las lecciones del realismo ruso, del documental británico y de la obra de Jean Renoir” (ibid. p.288).

La búsqueda realista que emprenden varios cineastas será una forma de oposición a la “cultura oficial” de películas aparatosas de teléfono blanco que tanto gustaban al Duce. El documentalismo será la resistencia a la retórica fascista.

Su originalidad nacía de la rabiosa reacción antirretórica, como repudio contra el pomposo y falso arte fascista [...] una incontenible hambre de realidad, un deseo insatisfecho durante años de mostrar el verdadero rostro de los seres y de las cosas, velado hasta entonces por la censura. (Gubern, 1986, p.288)

De este modo, y en reacción a su tiempo, la corriente del neorrealismo ejercerá una influencia sustantiva por su temática y su estética. “Su acción no podría desarrollarse en un contexto social histórico neutro” (Bazin, 1990, p.291), ese contexto está dado por las consecuencias de la Segunda Guerra.

A través del trabajo de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Cesare Zavattini (guionista y figura intelectual) y Luchino Visconti, el movimiento hará su aparición. Con el neorrealismo italiano la modernidad llega a la pantalla. Se trata de un *cinema-vérité* (cine verdad), un instrumento de “revelación” que tiene como finalidad mostrar “la realidad tal como es” sin trucajes.

Su voluntad de objetividad documental y su exigencia verista abarcó dos planos distintos, pero que se condicionan entre sí. En el orden temático, el neorrealismo centró su atención en el hombre considerado como un ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto. En el plano estilístico, se comprende que para dar el máximo vigor realista a estos dramas se apoyase en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillaje, diálogos sencillos, sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veracidad. [...] La realidad misma sin adornos ni disimulos, en su implacable y conmovedora crudeza. (Gubern, 1986, p.289)

De la mano de los neorrealistas llegan a la pantalla la vida diaria y la gente común, las consecuencias económicas, sociales, éticas y psicológicas de los efectos de la guerra durante un periodo espantoso en la historia de la humanidad (Bazin, 1990). A su vez, el cine entiende que puede ser un instrumento de revelación, de registro de la memoria colectiva concentrándose “en la pobreza, la prostitución, la injusticia social, la labor de la Resistencia, la liberación, las ocupaciones alemanas y de los aliados, todos tópicos que son parte de una experiencia cotidiana” (Paredes Dávila, 2017, p.13).

En un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario. (Bazin, 1990, p.292)

***Roma città aperta* (Rossellini, 1945)**

Rossellini logró captar a través de sus películas *Roma città aperta* (1945); *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1948) el horror posterior a la guerra o sus estertores finales. Lo importante de sus obras, creemos, es que logra “confrontar el cine con una realidad de ruinas, de caos y de corrupción moral” (Paredes Dávila, 2017, p.13).

En *Roma città aperta*, Rossellini retrata la ocupación alemana y el enfrentamiento con la Resistencia. La filmación en exteriores, el uso de decorados naturales desoladores ligados al devenir de los personajes, la puesta de cámara y las actuaciones destacadas nos sitúan como espectadores “frente a una ‘realidad desnuda’, realidad sin ropajes artificiales que jugará un rol estético y temático fundamental” (ibid.).

La alta calidad de las interpretaciones enriqueció la pantalla mundial, “Anna Magnani la inolvidable joven embarazada, Fabrizi el sacerdote, Pagliero miembro de la Resistencia, y otros cuyas actuaciones rivalizan en retrospectiva, con la más conmovedora de las caracterizaciones cinematográficas del pasado” (Cardullo, 2011, p.35). Vale aclarar, que si bien Magnani poseía cierto grado de profesionalidad proveniente del café-concert, María Michi era una chica que trabajaba en una sala de cine. Es decir, esta película se atiene –es verdad que tal vez menos que otras–, a la retórica de amateurismo actoral. El uso de este tipo de casting, preferencia por actores no profesionales que traducen en pantalla papeles de su vida cotidiana por parte de varias escuelas realistas, desde los Lumière pasando por los rusos, confirma la concepción de la escuela italiana por el verismo (Bazin, 1990).

Podemos agregar que carece de efectos de montaje y se engrandece con la puesta en escena en combinación con la puesta de cámara. A modo de caso, la escena de la tortura de Manfredi presenciada por Pietro.

El neorrealismo tenía ya una elevada concepción técnica de las dificultades con que tropezaba y de los recursos que inventaba; pero también poseía una firme conciencia intuitiva de la nueva imagen naciente. Fue más bien por la vía

de una conciencia intelectual y reflexiva como la *nouvelle vague* francesa que supo asumir por cuenta propia esa mutación. (Deleuze, 2007, p.296)

La palabra renovación, constante identificatoria neorrealista, incluye al rol femenino. Un rol que se dignifica en el encuentro entre la temática y el estilo cuasi documental de la forma del relato. Lo hiriente de esta crudeza técnica, la cámara en las calles, el realismo como reacción permea el papel de la mujer.

Será Pina quien organice el saqueo a la panadería, pero obsequiará parte del botín a los vecinos con “hambre atrasada”. Viuda valiente ha vendido todas sus posesiones para sobrevivir con su hijo, y ahora está embarazada y próxima a casarse con Francesco. Sentada en la escalera confesará que nunca en la vida tuvo miedo. Es indomable, brava, ese fuego que irradia la llevará a pegarle dos sonoras cachetadas al oficial nazi que la manosea, antes de salir corriendo tras el camión que se lleva a su futuro esposo. Será acribillada en plena calle representando el papel de heroína y víctima.

Otras *donnas* en la película aparecen colaborando con la Resistencia. La corpulenta mujer con delantal de la lavandería que entretiene a los soldados. Mujeres comunes valerosas, partisanas, sobrevivientes.

Por otro lado, Marina se establece como villana y víctima al mismo tiempo. Los alemanes la han manipulado, convertido en adicta, y termina por traicionar a Manfredi. Se arrepentirá. Su relación con los nazis es provocada por su necesidad de escapar del hambre y la pobreza en una Roma ocupada.

No es tarea fácil hallar el mensaje “reparador”, el que transmite esperanza. Sin embargo, enmarcamos esta película dentro de las “narrativas que reparan” por la puesta en valor de ese “humanismo rebelde” sobre el que hace hincapié Bazin (1990). A pesar de la muerte de nuestros personajes, o mejor dicho a causa de su sacrificio, la resistencia continuará. Hay futuro en los niños que observan desde el alambrado el fusilamiento de Pietro. Roma está próxima a la llegada de los aliados y la liberación. Nota subrayada sobre el monólogo del oficial nazi borracho –que bebe para olvidar o para ver las cosas más claras, como él dice–. Reflexiona sobre el odio que genera la guerra, como una plaga, que crece y crece y que debe detenerse. Luego de ver a Manfredi muerto torturado declara abiertamente: “No somos la raza superior” reforzando la idea de que no hay pueblos superiores a otros,

***Ladri di biciclette* (De Sica, 1948)**

Pasado ya el esplendor de los años 1946 y 1947, se había podido temer que esta útil e inteligente reacción contra la estética italiana de la puesta en escena sobrecargada y más aún, contra el estetismo técnico que padecía el cine del mundo entero, no pudiera ir más allá del interés de una especie de super-documentales, o de reportajes novelados. (Cardullo, 2011, p.61)

En 1948 se estrena *Ladri di biciclette* que es sin duda una película neorrealista. “Intriga ‘popular’ e incluso populista: un accidente de la vida cotidiana de un trabajador” (Cardullo,

2011, p.63). De Sica acuerda con todos los principios de las películas anteriores del movimiento: ni una sola toma fue realizada en estudio, todo se filmó en las calles, ninguno de los actores tenía experiencia dramática, se atiene a los planos largos, los seguimientos, la cámara a altura normal. El hecho en sí, el robo de la bicicleta, solo adquiere sentido en función del contexto social de la víctima. No sería más que una desgracia sin importancia, si no fuera porque sin su bicicleta Ricci (Lamberto Maggiorani) volvería al desempleo, dominante de la sociedad italiana de 1948.

No hay necesidad de insistir en los cientos de otros detalles significativos que multiplican los vínculos vitales entre el escenario y la realidad, situando el acontecimiento en la historia política y social, en un lugar dado en un momento dado. (Cardullo, 2011, p.64)

A causa de este evento fortuito, y conocedor de las consecuencias, el protagonista pasa todo el día junto a su hijo por las calles de Roma buscando al ladrón. Luego de horas y horas inútiles decide hurtar él mismo una bicicleta. Es atrapado y aunque puesto en libertad, ahora se encuentra tan pobre como antes pero con la vergüenza de haberse colocado al nivel de quién le había robado (Bazín, 1990).

El guión, por de pronto, es de una habilidad diabólica, ya que maneja, a partir de la coartada de la actualidad social, numerosos sistemas de coordenadas dramáticas que lo despliegan en todos los sentidos. Ladrón de bicicletas es el único film comunista válido de estos últimos años, y lo es porque tiene un sentido, incluso si se hace abstracción de su significación social. Su mensaje social no es algo añadido, sino inmanente en el acontecimiento, pero al mismo tiempo resulta tan claro que nadie puede ignorarlo, ni recusarlo, aunque no se explicita jamás como mensaje. La tesis implícita es maravillosa y escandalosamente simple: en el mundo donde vive este obrero, los pobres deben robarse entre ellos para poder sobrevivir. (Cardullo, 2011, p.64-65)

Como la mayoría de las películas neorrealistas, sugiere o permite diversas interpretaciones y deja que el espectador descubra aspectos velados, De Sica evita así mensajes unívocos para explicar la realidad contemporánea. La escena final nos muestra padre e hijo llorando con los brazos caídos, “la desesperación ante el paraíso perdido”. Pero el niño vuelve al padre a través de su fracaso y desliza su mano entre la suya (Bazín, 1990). Nos decidimos por el optimismo, nuestros dos personajes están más cerca de lo que nunca habían estado. Ricci tiene todas las cualidades para convertirse en un buen empleado, es serio, responsable, puntual, sabe cómo moverse en la ciudad. Debe esperar pero triunfará porque Roma está cambiando (Bazín, 1990).

Algunas líneas en nuestra lectura transversal para las heroínas neorrealistas como María (Lianella Carell) –esposa del protagonista–. Cuando aparece la oportunidad de trabajo que implica como requisito imprescindible la bicicleta, el objeto en cuestión se encuentra empeñado –fue cedido, en algún momento, a cambio de dinero–. Ella sin dudarle, decide vender todas las sábanas de la casa para que su esposo recupere la bicicleta, la esperanza

para la familia. Otro personaje interesante, la mujer del tendero que está pintado la bicicleta que Ricci cree propia. De modo más agresivo y valiente que su pareja, lo enfrenta a él y a la policía. La madre del “supuesto” ladrón (nunca estamos seguros de si lo es) que azuza al caserío para que salga en defensa de su hijo. Sospechamos que ella sabe del robo, pero su postura es incondicional. Atiende a su hijo con desesperación ante la crisis de epilepsia (que tampoco sabemos si es real o simulada). Y la vidente, que estafa a otros tan pobres como ella. Mujeres que defienden lo suyo y a los suyos, sobrevivientes. Heroínas y víctimas, víctimas y villanas al mismo tiempo, acompañan de modo absoluto a cada una de sus familias. Las *vere mamme italiane*.

Según Sorlin (1996) este tipo de cine fue dejado de lado por razones políticas. Al final de la guerra todo el mundo estaba dispuesto a homenajear a los combatientes secretos, a las resistencias de todo tipo, pero con el inicio de la Guerra Fría se rompieron las relaciones de los comunistas con las coaliciones democráticas y los productores ya no quisieron invertir en un tema potencialmente conflictivo. “El hecho es que en la década de los cincuenta prevalecían otras reglas, otros modelos” (p.80). El neorrealismo fue paulatinamente evaporándose junto con los factores que lo produjeron: la posguerra, las fuerzas de resistencia y liberación. La reconstrucción moral, política y económica de la sociedad italiana fue su condena. “En lugar de desaparecer, el neorrealismo cambió de forma (según el cineasta y la película) pero no su carácter profundamente humanista” (Cardullo, 2011, p.28).

Podemos entonces comenzar a establecer la influencia del neorrealismo en las películas que vendrían después, los westerns italianos de la década del 1960 y 1970 que se ven afectados por sus convenciones.

La puesta en escena inspira una de las aristas del paralelo, ya que tanto la que pertenece al neorrealismo como la del spaghetti –modo de nombrar estos films para diferenciarlos de los westerns estadounidenses– ilustran el entorno brutal que envuelve las tramas. El uso de decorados –calles vacías que retratan la ausencia de afectos–, o el maquillaje que deja ver cicatrices e imperfecciones –suciedad y sudor–. Otra similitud, es que tanto los personajes neorrealistas como los del western italiano “están atrapados en sus vidas” (Fraying, 2006, p.131). Ambos harán todo lo posible para cambiar su situación en cuanto a sus condiciones de supervivencia. Comprendemos que no es comparable el concepto de “riqueza”, sino las distintas maneras de conseguir dinero en sociedades en las que solo subsisten aquellos que pueden valerse por sí mismos.

Pero creemos que la clave que emparenta el neorrealismo con el spaghetti refiere a que ambos esquemas se alejan de las formas poco realistas que los precedieron en busca una identidad propia.

Antes de pasar de lleno a los westerns de “la Cinecittà” –o Almería–, nos gustaría dedicar algunos párrafos al western norteamericano.

Giramondo - El western estadounidense

Yo creo que el lado más simpático del Western consiste en que todo el mundo puede identificarse con los cowboys. Todos deseamos dejar el mundo civilizado, y les envidiamos menos a ellos como individuos que a la vida sencilla y recta que pueden vivir. Todos nos imaginamos que hacemos cosas heroicas. (Ford, s.f.)

En la cita anterior, Ford nos revela el secreto de la eterna juventud del western. Además de ser “el único género cuyos orígenes se confunden prácticamente con los del cine” (Bazin, 1990, p.243). Seguramente Bazin se refiera a *The Great Train Robbery* (Porter, 1903).

Si bien sus atributos formales como escenarios –los pueblos pioneros o las planicies–, cabalgatas, peleas, aventuras, “hombres intrépidos en un paisaje de austeridad” (Bazin, 1990, p.245) podrían encontrarse en otros géneros, su realidad profunda y rasgo identificador es el mito. “El western ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” (ibid.).

En el western norteamericano este carácter mítico heroico de los personajes principales es acompañado por la puesta en escena, la composición de la imagen, los encuadres –planos largos que recuerdan el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza–. “El cowboy estadounidense en un caballero andante” (ibid., p.252). Y allí radica la principal diferencia con su “primo italiano”, donde serán los antihéroes los protagonistas indiscutibles y tendremos que esperar hasta el final de la película para saber si surge en ellos algún rasgo de humanidad.

El Viejo Oeste del cine estadounidense es el terreno en el que se afrontan esquemáticamente, y a veces muy profundamente, todas las moralidades concebibles: a) La inocencia y la experiencia; b) El derecho natural y el derecho ciudadano; c) La aventura y el orden; d) La religión natural y la de las Iglesias; e) La economía agrícola y la planificada de la civilización urbana; f) La violencia del instinto y el autodomínio del hombre verdadero; g) El “héroe” y el simple mortal; f) La inocencia y la culpabilidad; g) El “pecado” y la “redención”; h) El destino y la libertad; h) Las fuerzas de la vida y las potencias de la muerte (Astre y Hoarau, 1986). Estas premisas destinadas a coexistir y enfrentarse se simplifican en el antiguo fundante de la lucha entre el Bien y el Mal. En los relatos anclados en el spaghetti estas fronteras se desvanecen y son relativizadas, todo depende del contexto, de la oportunidad.

En cuanto a su estructura narrativa, el western clásico “se desarrolla sobre todo en base a las situaciones con las que constantemente se relaciona la ética” (Astre y Hoarau, 1986, p.35). Hay tres que se destacan especialmente: a) El tema de la búsqueda: perseguir un lucro, un tesoro. A lo largo del camino surgen los obstáculos, los enemigos, las traiciones, los aliados. “El desenlace valoriza algún proceso de sustitución: el lucro inicialmente buscado no ha sido alcanzado, pero un provecho moral más o menos imprevisto se revela al término de la aventura” (ibid., p.36). b) El cumplimiento de una promesa, de un compromiso que une al héroe al grupo al que pertenece. Un hombre que toma un camino solitario de peligros para proteger a su comunidad, a una mujer en riesgo o vengar una muerte impune. (Representación de la estructura heroica del enfrentamiento del bien contra el mal).

c) La solución de un antagonismo en provecho de los valores y de la solidaridad. Norte y Sur, o pueblos originarios y blancos, abandonan provisoriamente sus enfrentamientos por un objetivo superior (Astre y Hoarau, 1986).

Estimamos rasgos recurrentes entre el western norteamericano y el italiano en sus maneras de mirar el Lejano Oeste. Lo retórico permanece casi inamovible. La ambientación es para ambos elemento capital: praderas, rápidos, mesetas, pueblos pioneros con saloon, banco y cárcel, viajes en diligencia, acantilados rocosos que ofrezcan posibilidades para emboscar, atacar o defenderse. La “utilización estratégica de los elementos naturales se convierte en resorte del drama” (Astre y Hoarau, 1986, p.81). En cuanto a los complementos de la imagen, los vestuarios son bastante conocidos: las botas, el sombrero, el pañuelo contra el polvo, y el revólver Colt 45 o el rifle Winchester. El caballo –indispensable– que construye la figura del centauro.

Como el western norteamericano clásico representa el debate sobre qué bases debe construirse el orden social –lo justo y lo injusto, lo legal y lo ilegal–, los héroes deben ser orgánica y moralmente bellos, y los actores que los interpreten deben representar ese carácter serio de la vida y su “perfección”. Como arcángeles de la pradera, generalmente, tienen ojos claros (Astre y Hoarau, 1986). Se lucen los Gary Cooper, los John Wayne, los Robert Mitchum, que están obstinados “en esta masculinidad esencial del héroe [...] que es el bueno, está del lado de la justicia y tiene que castigar a aquellos que fuera de la ley han traicionado el código fundamental, son cobardes, codiciosos” (Astre y Hoarau, 1986, p.105). Para estas películas, en cuanto a nociones de género, la puesta de cámara se organiza alrededor de la época de la aventura buscada, deseada y conscientemente vivida hasta su final. Ignora prácticamente los primeros planos, es muy aficionada al travelling y a la panorámica “que niega sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio” (Bazin, 1990, p.252). Como se debe encuadrar el conjunto para construir el relato –paisaje en relación con el hombre–, es crucial la importancia de los planos largos horizontales de cámara inmóvil que abarque el desplazamiento del jinete por la llanura. También decir que el montaje será menos rápido que en otros géneros.

Estas premisas fundamentales serán subvertidas por el western italiano –en realidad coproducciones europeas, a modo de caso *Per un pugno di dollari* involucra España, Alemania e Italia– con la impronta de Sergio Leone.

Sai che bevo, sai che fumo - El Spaghetti Western

El spaghetti llega a la historia del cine como llega Franco Nero a ese pueblito del Oeste en *Django* [Corbucci] (1966), arrastrando su propio ataúd. Un género tan querido por los yanquis, tan de ellos, tan de su cultura, fue felizmente ensuciado desde Italia para no tener que volver a escuchar la vieja mentira de que en el ser humano lo “común” o “natural” es el orden y la paz. (Fernández, 2016, párr.12)

Como venimos adelantando, el spaghetti western lleva el legado del neorrealismo en su estructura en cuanto a la reflexión hacia “el interior cinematográfico” que se había arraigado en el cine italiano. La discusión sostenida por las formas que no le eran propias, desde la retórica hasta la temática. El neorrealismo lo hizo en su búsqueda del verismo documental contra los amaneramientos grandilocuentes del cine fascista; el western italiano lo hizo contra la moralina del western estadounidense. Ambos refieren a la persecución de una identidad artística, de una introspección.

En cuanto al campo de referencia externo, podemos agregar la tendencia creciente de que los estudios Cinecitta fueran utilizados por extranjeros para producir sus epopeyas de “espadas y sandalias”; *Ben Hur* (Wylar, 1958) y *Quo Vadis* (LeRoy y Mann, 1951), todos proyectos financiados por Estados Unidos. “Los biógrafos han citado que Leone objetaba esta capitalización imperialista de los recursos italianos, como si los estadounidenses saquearan el patrimonio cultural de Italia. Leone hizo su venganza al revertir el proceso” (Smith, s.f., párr.5).

En los westerns estadounidenses, es relativamente sencillo identificar rápidamente quién es el “bueno” y quién es el “malo”.

El “bueno” es por lo general un pistolero al servicio de la ley que protege a su pueblo, hombre de familia, seguro de sí, firme, justo y cristiano. El “malo” viene a ser su antítesis: un hombre dado al crimen, cínico, violento, con un sentido del deber que versa siempre y solo alrededor de lo que le es conveniente, sin mayores reparos en lo que ello significa para los demás. (Núñez Alberca, 2017, p.64)

Esto que sabíamos como espectadores, se desarma en los westerns italianos. Aparte de los de Leone, los personajes de las películas de Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Tonino Valerii, Mario Bava, Enzo Castellari o Damiano Damiani, “eran por lo general bandidos y mercenarios, llamados a desenfundar sus armas en ambientes tan hostiles como ellos. Buscaban dinero, oro y sobre todo venganza, no paz y orden” (Núñez Alberca, 2017, p.64). Pero lo que diferencia a Leone es su estilo visual, distinto, novedoso: abuso de zooms (acercamientos/ alejamientos), situaciones surrealistas, brevedad en los diálogos. El encuadre se va achicando hasta llegar a primerísimos primeros planos al ritmo de Ennio Morricone –su amigo de la infancia– a medida que crece la tensión durante los duelos. “Se ha hablado mucho sobre ‘el rostro como paisaje’ en los spaghetti y en la obra de Leone en particular, nada más acertado: la convulsión está en primer plano” (Fernández, 2016, párr.6). En otras secuencias serán los planos largos y de larga duración, con lentes de gran amplitud, los que dominen acompañando la acción. Lo estático, que sostiene en la escena un nerviosismo inenarrable, será su sello.

Asimismo, creemos que con un estilo propio, estas películas intentan manifestar problemas sociopolíticos. La mirada volcada hacia los oprimidos, las clases postergadas. La crítica social se funda en que los pueblos asolados por los mercenarios merecen lo que les pasa, por cobardes, por especuladores o por no mostrarse sensibles a las necesidades de los otros. Y así nos adentramos en “La trilogía del dólar”,

***Per un pugno di dollari* (Leone, 1964), *Per qualche dollaro in più* (Leone, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (Leone, 1966)**

Estas tres obras maestras del spaghetti dejan muy por detrás a otros representantes del género, tanto desde el punto de vista estilístico como desde la repercusión en taquilla. Leone se asume como populista, los “malos modales”, engaños y artimañas que aplican en el “every day” todos sus personajes son los del “pueblo” en general, y de las clases bajas en particular, la enorme mayoría golpeada por el estado y la burguesía industrial, comercial, financiera y/ o terrateniente. Es un populismo realista, descarnado, acá no hay embellecimiento hipócrita, tan caro al western clásico. (Fernández, 2016, párr.6)

En “La trilogía del dólar”, Leone –como otros directores– decide emprender una discusión explícita contra los valores de las películas “yanquis” –un reflejo similar al de los neorealistas contra el fascismo–. Arremete contra la visión religiosa –cristiana y moralizadora– de los westerns clásicos, y sobre la noción de las películas que auguran, casi siempre, un futuro optimista. Desarrolló una perspectiva diferente: “el reino de la violencia por la violencia”, seguramente arraigada en el trabajo de Rossellini o de De Sica (había sido asistente de dirección en *Ladri di biciclette*). Su visión estaba más cercana a la perspectiva japonesa, *Per un Pugno di Dollari* (Leone, 1964) fue su reinterpretación del *Yojimbo* (Kurosawa, 1961) –cosa que le traería varios dolores de cabeza legales–. Esta película inicial de “La trilogía” cambió el cine para siempre, al mismo tiempo estableció la hoja de ruta para las que vendrían después, con un método violentamente nihilista que se separa permanentemente de Hollywood.

“No es lo mismo un Leone, épico y de una violencia estilizada, que un Corbucci, más directo y crudo con la violencia, aunque no por ello desprovisto de personajes intensos que producen inmediatas simpatías y antipatías” (Ríos y Escala Vignolo, 2017, p.46). En cuanto a los personajes, nuevamente se explicita la influencia neorrealista. Leone toma el lado más miserable de los héroes del género clásico, los momentos en que la moral se pone en cuestión y además les quita “no sólo la capacidad de redención, sino el mismo interés en redimirse” (Fernández, 2016, párr.6). En los tres films seleccionados en este apartado, el contexto es tan cruel e insoportable que la existencia se torna frágil. La misión será: tener éxito o perderlo todo. De esta combinatoria surge el antihéroe que será “Joe-el gringo”, “El Manco” y “Blondie”. Si bien comparte un cierto afán de justicia con el héroe norteamericano, se diferencia de aquel por una moral ambigua, ambivalente, pragmática. Esta condición será replicada luego, Clint Eastwood arrastraría a su *Dirty Harry* (Siegel y Eastwood, 1971) la pervivencia de los rasgos fundamentales del “vaquero sin nombre” y la influencia de los personajes encarnados de la mano de Leone.

El hecho de que Eastwood sea “el bueno” no dice nada sobre su ética o sus valores. En comparación con sus rivales/aliados, no es superior en el sentido moral del término, tan solo es más astuto y dispara mejor. [...] Blondie, como muchos otros, miente, traiciona, engaña y asesina a todo el que entorpezca

su misión, siendo menos despiadado que Van Cleef y más inteligente que Wallach. (Nuñez Alberca, 2017, p.65)

Por su parte, los antagonistas ya no son los indios, los mexicanos, los forajidos delincuentes en general o el malvado militar del bando opuesto. Ahora el antagonista se parece bastante al héroe-antihéroe. Tal vez será en la conclusión de “La trilogía” *Il buono, il brutto, il cattivo* (Leone, 1966) donde el más semejante a un villano per se, sea el más carismático. Antagonista inicial, que se vuelve coprotagonista, entre idas y venidas, venganzas y reconciliaciones. “El Tuco” (Eli Wallach) es condenado a la horca en varios estados por jugar con cartas marcadas, falsificar dinero, abandonar a su mujer y sus hijos, robar bancos, incitar a la prostitución, homicidio, cuatrерismo, violación, y sin embargo es un personaje que adoramos. Esta presentación de criminales, asesinos y cazarecompensas como personajes “queribles” forma parte de la ambigüedad de las nociones de justicia y moral que instituyen en el género los italianos.

La motivación, en las tres películas, será conseguir dinero (podemos pensar en otro lazo que emparenta con el neorrealismo, aunque aquí supera la subsistencia) que se reorienta como objetivo principal tanto de protagonistas como antagonistas, reemplazando la noción de Ford o Hawks de honor y justicia. Los motivos patrióticos casi no aparecen y el afán por sobrevivir está por doquier. Surgirán engaños y desengaños, estrategias y contraestrategias. “El conflicto se da no sólo teniendo como fondo escenarios geográficos (desiertos, bosques, etc.), los spaghettis demuestran que el conflicto, en el cine y en la vida real, se da entre seres humanos” (Fernández, 2016, párr.6).

La idea a subrayar en *Il buono, il brutto, il cattivo* es el claro simbolismo antibélico que alcanza. En este relato de oportunismos, alianzas que se arman y desarman según la conveniencia, y donde la codicia por el tesoro de monedas de oro es el motor narrativo, no existen principios morales –o al menos permanecen ambiguos–, pero se instituye un mensaje a favor de la paz.

El hecho es que detrás de la fortuna de uno (Blondie) se hallan miles de hombres, pobres y muertos, principio aplicable a cualquier guerra. Sobre sus tumbas (literalmente), tres individuos se enfrentan por algo de fortuna. Fuera de todo orden y ley, el oportunismo es el principio rector de los hombres fuertes. En este punto, la película describe la guerra lejos del idealismo patriótico con el cual muchos estadounidenses, aún hoy, se refieren a ciertas etapas de su historia. (Nuñez Alberca, 2017, p.65)

Leone presenta un escenario de la Guerra de Secesión donde no hay ganadores, porque de ningún modo puede haber victoriosos en una guerra civil. El duelo final por el botín se desarrolla sobre un cementerio, las tumbas de los soldados se pierden en el horizonte. La idea antibélica consigue en esta secuencia su máxima expresión –aunque antes se nos habían mostrado los tristes campos de prisioneros y el encuentro de Blondie y Tuco con un capitán del Norte borracho, harto de la guerra, secuencia donde los tres concuerdan en el desperdicio de vidas durante las batallas–.

Estas películas resultan fundantes al reflejar temáticas recurrentes para el nuevo género:

- 1- La inadaptación a este mundo y a esta sociedad. Impulso que desemboca en una búsqueda desesperada de la identidad o el afán por encontrarse a ellos mismos.
- 2- El paso del tiempo. [...] A los personajes de estos westerns, el tiempo siempre les recuerda que ha llegado el momento de abandonar un mundo en el que ya no tienen cabida.
- 3- La actitud nihilista. Que certifica el pesimismo absoluto respecto a cualquier realidad posible, negando, por lo tanto, la validez de los valores de cualquier tipo. Estos protagonistas mantienen un corrosivo talante crítico frente a las tradiciones y a las convenciones sociales.
- 4- El individualismo escéptico. (González Sanchez, 2011, p.14-15)

Así, el spaghetti da un paso adelante con respecto del western clásico. Leone no solo deconstruye y reconstruye una retórica “oficial” sino que insta una nueva mitología que marcaría el desarrollo del género en las décadas siguientes. Su producción entre 1964 y 1968 nos devela como espectadores que “el Oeste no fue el triunfo de una voluntad expansionista, romántica y patriótica. Fue la fundación de un país hecho por hombres ambiciosos y violentos” (Nuñez Alberca, 2017, p.67).

Esta manera de contar relatos sobre “el Viejo Oeste” pero *all’ italiana* (en especial en sus componentes temáticos y retóricos) sería puesta en valor por varios directores y de ahí su continuidad y permanencia. Quentin Tarantino ha demostrado ser uno de los más influenciados. Robert Rodríguez, George Lucas –porque *Star Wars* (1977) es un western situado en el espacio, ni hablar de la serie *The Mandalorian* (Favreau, 2019)-, Sam Raimi, los hermanos Coen, etcétera, etcétera, etcétera.

El western italiano no es un subgénero del western de Hollywood, sino un género propio. Los westerns de ambas tradiciones son diferentes en términos de estilo visual, tema y caracterización. Pueden agruparse como westerns, pero funcionan bajo diferentes patrones semánticos y sintácticos. Para citar un antiguo proverbio iraní, “no todos los objetos redondos son una nuez”. (Vahdani, 2010, párr.25)

La prima cosa bella - El rol femenino en unos y otros westerns

“Puesto que la virilidad del héroe del western es espectacular, es fácil deducir un antifeminismo fundamental o una exclusión casi total de la mujer en este universo de violencia, acción y soledad. Pero esto es simplificar demasiado las cosas” (Astre y Hoarau, 1986, p.133). Nos referíamos anteriormente al western como la constante del compuesto de mitos en estado puro. Siguiendo esta línea, hay dos estereotipos femeninos predominantes que ha alimentado la versión estadounidense: a) La mujer impoluta. El buen cowboy encuentra a una mujer pura (digamos virgen, prudente, interesante) de la que se enamora. A pesar del gran pudor que ella expresa, no tarda en saber que es correspondido. Pero diversos

obstáculos, casi insuperables, se interponen. De los más significativos, la familia de ella: el padre, la madre, toda la parentela. La figura de un hermano indeseable suele ser recurrente, no ve con buenos ojos a nuestro héroe al que considera poco suficiente, que no “está a la altura” para la mujer, muchas veces aniñada, en disputa. También es tópico común partidas enfrentadas en la guerra de Secesión. Así, el héroe deberá sortear varias pruebas que patenten su valía. “La preeminencia que se concede a la mujer es en relación a las pruebas que debe atravesar el héroe para merecer su amor” (Bazin, 1990, p.248). b) La cabaretera del saloon. Esta Magdalena de gran corazón se enamora del cowboy-héroe en espera de su redención, que la saqué del prostíbulo y la haga una mujer honesta. En muchas películas “salvan a su amado del peligro sacrificando su vida y su amor sin esperanza por la felicidad del hombre, y así queda redimida de su vida de prostituta” (ibid.).

Hasta aquí, la injusta representación de la mujer en el western clásico, seguramente base de las acusaciones contra el género de rebajar a la mujer, considerándolo antifeminista.

Los estereotipos más comunes confrontan la definición de la mujer como la valerosa compañera del pionero o como la criatura bella y deseable. La disociación o el enfrentamiento es explícito: “la chica pura y conveniente” –que luego realizará el pasaje a esposa virtuosa y madre ejemplar– o “la prostituta del saloon”. Lo innegable es que sin una mujer el western no funcionaría. La mujer es necesaria. “No para dar un tono novelesco sino para valorizar el principio viril” (Astre y Hoarau, 1986, p.137).

Sin embargo, hay un tercer rol, que nos gusta bastante más. Hay muchas mujeres en el western estadounidense cuyo papel es capital a pesar de las apariencias. “Eva puede ser aquí agente y héroe de acción, como también motivación esencial” (Astre y Hoarau, 1986, p.133). A modo de caso, traemos al escrito el personaje de Angie Dickinson en *Río Bravo* (Hawks, 1959). Es autónoma, juega cartas, bebe, es desobediente, y se arriesga con una acción valerosa –la escena en que rompe la ventana– que termina salvando la vida de John Wayne. En relación a este carácter de personaje en particular, nunca se pone en duda la superioridad del héroe en cuanto a hombre, pero esto no implica desprecio por la mujer. “Es habitual ver ‘la pelea’ entre el héroe y una mujer independiente, medir fuerzas con ella, seguramente en pos de una conquista posterior” (ibid. p.134). En *Río Bravo*, el sheriff (Wayne) tiene otro amor: Dude, el personaje interpretado por Dean Martin. Al respecto nos extenderemos más abajo.

¿Podría ser que a pesar de las apariencias el western quiso voluntariamente valorizar a la mujer? ¿Será que el western le devuelve el prestigio aparentemente negado?

En esta particular sociedad de la frontera, en esta civilización de la estepa de dominante masculina, la figura de la mujer, a pesar de todo, es objeto de veneración, como depositaria de la tradición, principio de continuidad y de fuerza serena, casi telúrica. (Astre y Hoarau, 1986, p.135)

La mujer del Oeste escapa, por lo general, a los tres componentes adoptados por aquellas “civilizadas” del Este. Ya no es una criatura infantil, ni juguete de lujo, ni mujer-objeto despersonalizada. La heroína del western puede disparar desde atrás de las carretas o administrar con buen rendimiento la hacienda heredada en beneficio de sus hijos. Así, se erige como rival del hombre en los negocios. “De modo que este género de reputación

misógina, podría muy bien ser finalmente un poema de la mujer original. La espectacular defensa de un arquetipo fuertemente amenazado” (Astre y Hoarau, 1986, p.138).

Otro ingrediente para sumar, es que en el mundo del western las mujeres son buenas y el hombre es el malo.

He aquí lo que mueve a la reflexión. Resulta evidente que la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, o al menos de estima y de piedad. (Bazin, 1990, p.248)

Sin intención de glorificar -porque los westerns italianos incluyen malos tratos hacia las mujeres y muchos de ellos cuentan con al menos un intento de violación-, comprendemos que recuperan la noción de heroínas-víctimas (a quienes las cosas no les salen bien y sus acciones implican un enorme sacrificio o actos de valor que las sobrepasan emocional o físicamente) o víctimas-villanas al mismo tiempo (que se juegan la vida propia y la de otros en su afán por sobrevivir a cualquier precio). Ambas construcciones están ancladas en el neorrealismo.

Para empezar, los spaghetti westerns resinifican el concepto de amor y de la mujer como eje romántico, aunque también decir que las mujeres se pierden en el sistema jerárquico de la sociedad masculina de estas películas, especialmente en “La trilogía del dólar”.

El héroe busca personajes fuertes y desafiantes. Incluso se puede decir que cuando se trata de mujeres, el héroe es asexual. Además, en estas películas es el antagonista el que tiene más posibilidades de enamorarse (como Ramón que ama a Marisol [en *Per un pugno di dollari*]. Este amor no es el amor conservador y romántico de Hollywood. (Vahdani, 2010, párr.22)

Marisol (Marianne Koch) es heroína y víctima. Para “seducirla” Ramón Rojo (Gian Maria Volonté) la separa de su hijo y esposo, la secuestra. Está locamente enamorado de ella. Ante la amenaza de muerte sobre su familia, Marisol acepta dócilmente la situación. Su acto de valentía más claro es bajarse del caballo durante el intercambio entre Rojos y Baxters, arriesgando su vida para abrazar a su hijo y consolarlo. Tampoco duda en advertir a “Joe-el gringo” antes de que lo maten por la espalda. Ramón muestra su odio hacia el protagonista solo cuando este provoca que Marisol lo deje.

En *Per un pugno di dollari*, el acto de buena voluntad de Joe hacia Marisol tiene un propósito personal. La ironía es que en estos westerns, el antagonista suele ser más cariñoso y desinteresado que sus contrapartes. Esto no significa necesariamente que sea un hombre decente o amable, sino que mientras la gente se mantenga dentro de sus reglas, no los molestará. (Vahdani, 2010, párr.23)

Durante el desarrollo de la película, “Joe-el gringo” reúne a Marisol con su familia y la salva al no decirle a Ramón sobre su paradero aún cuando es cruelmente torturado. Sin embargo, este acto de autosacrificio también termina siendo egoísta.

Cuando Marisol le pregunta por qué la ayuda, él responde: “Conocí a alguien como tú. No había nadie para ayudarla”. Esta respuesta tal vez sugiere que en el pasado Joe era un hombre sencillo [sin las habilidades que tiene ahora]. Entonces, ayudar a Marisol le permite vencer sus demonios personales. (Vahdani, 2010, párr.23)

Hay otro personaje femenino interesante en San Miguel: Consuelo Baxter (Margarita Lozano). Junto a su esposo lideran la pandilla, ella equiparada al lugar masculino. Maneja el dinero y a los hombres de la “familia mafiosa”, de hecho, es la que negocia con “Joe-el gringo”. En el momento de la masacre mientras que su esposo se entrega desarmado y pidiendo clemencia, arremete encolerizada al grito de: “¡Asesinos! ¡Espero que se pudran en el infierno!”. Y dirigiéndose osadamente hacia Ramón: “¡Que tú y tus hermanos mueran escupiendo sangre! ¡Maldito seas por esto!”. Una actitud de temer antes de morir acribillada. La figura femenina de “La trilogía” que nos cuesta clasificar es la mujer del relicario en *Per qualche dollaro in più* (Leone, 1965). ¿Podría ser que Leone nos trajera una heroína-víctima-villana? Vamos descubriendo a lo largo de la película su relación con el Coronel Mortimer (Lee Van Cleef) sin precisar si es su hija o su hermana. Mientras es violada por “el Indio” (Gian Maria Volonté) en su noche de bodas, desenfunda un arma y “se suicida”. Nos queda la duda como espectadores, si se trata de una decisión tomada o no logró apuntar a su agresor. La mujer del relicario será un enigma, fantasma a vengar y a la vez, sombra que persigue y enloquece.

Con esto decir que el spaghetti trae a pantalla un rol femenino más complejo que aquellos dos antes mencionados –virtuosa impoluta o cabaretera del saloon-. Mujeres que se representan como heroínas y víctimas, víctimas y villanas, atributos combinados en estos personajes peculiares heredados del neorrealismo.

En las películas de Leone que hemos seleccionado para este texto la mujer está presente aunque un poco soslayada, salvo por *Il buono, il brutto, il cattivo* donde es la gran ausente. Leone se reivindica de esta ausencia en *C'era una volta il West* (1968) convirtiendo el rol femenino una figura central de la trama.

La viuda, Jill McBain interpretada por Claudia Cardinale, toma una postura de resistencia, coraje y esperanza. Las relaciones tradicionales del western se invierten: [...] tanto Bronson como Robards quedan subordinados a la protección de Jill, que a su vez resguarda la voluntad de la familia McBain. (Núñez Alberca, 2017, p.67).

Así Leone, termina por alinearse con los westerns más tradicionales que retoman “el mito de la mujer como vestal de esas virtudes sociales de la que este mundo todavía caótico tiene necesidad” (Bazin, 1990. p.249).

Il cuore è uno zingaro - Relaciones homoeróticas

El fuerte vínculo del país con el catolicismo mantuvo todas las cosas queer, literalmente en el armario durante siglos. Afortunadamente, Italia, como otros lugares, se benefició de los movimientos sociales de las décadas de 1960 y 1970 y fue testigo de un aumento en la demanda de derechos de los homosexuales. (Bond, 2007, párr.1).

Afirmar que algunas películas del western italiano contienen tendencias homosexuales sería inesperado pero no tan alejado de la cordura. Sin embargo, esta representación de la homosexualidad está en una escala móvil con una multitud de dimensiones posibles. Preferimos volcarnos hacia el homoerotismo que se refiere a la expresión erótica entre personas del mismo sexo, es más sutil y menos explícito.

Los antecedentes sobre el deseo entre personas del mismo sexo en la tradición grecorromana se remontan hasta los inicios de la cultura. Lo apreciamos en todas las formas del arte, murales, literatura, desde la antigüedad hasta la Edad Media y el Renacimiento. Es decir, existe una usanza longeva enraizada en el homoerotismo. Cargadas de indicios “los spaghetti western, unos más que otros, no quedan excluidos de esta tradición” (Bond, 2007, párr.1). Tampoco quedan exceptuados los “parientes” estadounidenses.

Sergio Leone había trabajado en la segunda unidad en *Ben Hur* (Wyler, 1959), un péplum conocido por su subtexto gay y homoerotismo extremo (Bond, 2007). Esta, como otras películas de “espadas y sandalias” populares a principios de los 60’s “estaban protagonizadas, en la mayoría de los casos, por un fisicoculturista profesional y glorificaban el musculoso cuerpo masculino” (Bond, 2007, párr.4). Interesante la exclusión de la mujer como objeto de deseo –construcción naturalizada por Hollywood– a cambio de personajes varones con poca ropa y músculos aceitados, en oferta para ser deseados tanto por mujeres como por hombres.

Como ya señalamos, los spaghetti westerns a menudo guardan rasgos comunes con sus contrapartes “yanquis”. En la mezcla temática que da pie a la controversia entre el héroe tradicional y el antihéroe italiano, se retoma asimismo una perspectiva queer. La imagen del vaquero, tanto estadounidense como italiano, cobra una nueva interpretación. “El vaquero es queer: es raro, no encaja; se resiste a la comunidad; evita los lazos duraderos con las mujeres, pero adopta lazos sólidos como una roca con parejas del mismo sexo; practica el deseo entre personas del mismo sexo” (Packard, 2005 citado por Bond, 2007, párr.3).

Ya habíamos hecho referencia a la dependencia entre John Wayne y Dean Martin en *Río Bravo* (Hawks, 1959), una relación de “extraña pareja” –de hecho, Stumpy, el viejo guardia cárcel, los trata como un matrimonio desavenido–. Dude se arroja a la bebida por el engaño de una “mala mujer”. Dejó para seguirla su pueblo y su rango de alguacil. Sin embargo, el sheriff Chance ha guardado sus armas y su sombrero por si él llegara a regresar. Lo espera. Aún tentado por el alcoholismo –en el pueblo lo llaman “Borrachón”–, Dude se esfuerza por superarse. El duro sheriff toma un rol de cuidado y protección, generalmente femenino, ante este hombre herido y amenazado por su pasado. Lo acompaña, lo sostiene, lo manda a que se bañe y que se afeite. Una contraparte de “la mujer verdadera [que] se

consagra sin reserva al hombre que quiere salvar” (Astre y Hoarau, 1986, p.138). Hacia el final de la cinta, Dude acepta la relación entre el comisario y Feathers (Angie Dickinson) porque ella ha demostrado su lealtad, “quiere bien a su amigo”. Casi como una esposa contenta, que puede hacerse amiga de la pareja nueva porque esta es “merecedora”. Anclados en la tradición homoerótica italiana, no sorprende que los spaghetti westerns puedan insinuar relaciones entre hombres “partiendo de la idea de la virilidad agresiva donde [...] amistad y camaradería son expresiones de una homosexualidad latente” (Astre y Hoarau, 1986, p.134). Sergio Leone no se aleja de la contemplación queer presente en películas tanto italianas como estadounidenses.

Si la implicación de Leone en las películas péplums homoeróticas no es lo suficientemente fuerte para una interpretación queer de su trabajo, seguramente su conocido amor por los primeros westerns estadounidenses en la televisión y el cine lo solidifica. (Bond, 2007, párr.4).

Frente a la conducta homoerótica de vaqueros italianos y americanos, Leone explora “la amistad” entre hombres durante “La trilogía del dólar”.

Aunque fuertes defensores de su soltería e independencia *il buono* (Eastwood) e *il brutto* (Wallach) se involucran en una relación que desafía las normas heterosexuales. “Basada en la competencia económica pero también en algo más que implica admiración y respeto a regañadientes, si no afecto y ternura, su relación ambivalente es central en la película” (Landy, 2000 citada por Bond, 2007, párr.6). Ejemplos innegables de hombres homosociales, Tuco y Blondie rara vez están lejos el uno del otro. Incluso si casi se matan, está claro que su apego es esencial “para asegurar su supervivencia en un desierto hostil” (Packard, 2005 citado por Bond, 2007, párr.6). Sin rastros de femineidad, definitivamente existen indicios de devoción entre los dos hombres. En la secuencia en que Tuco está recibiendo una terrible paliza a manos del guardia en el campo de prisioneros, Blondie mantiene una mirada perdida, preocupada, que combinada con la música diegética suave y conmovedora de la armónica sugiere una intimidad emocional compartida. La conclusión de la película solidifica su amistad. Blondie, el rebelde arquetípico, revela su lealtad hacia Tuco al matar a *il cattivo* (Lee Van Cleef). Comprendemos en esta, una “amistad” que solo puede existir como emulación del homoerotismo clásico que a menudo pasa desapercibida.

En *Per qualche dollaro in più*, poco a poco “El Manco” queda fascinado por la serena eficiencia del Coronel Douglas Mortimer, su conocimiento de las armas de fuego, cajas fuertes y su puntería –se prueban en plena calle– y su falta de pasión por todo lo que no sea dinero. La mente analítica de ambos cazarecompensas los lleva a congeniar. Un patrón de “matrimonio masculino” que está plagado de instancias homoeróticas. A su vez, la admiración de “el Indio” por uno u otro en diferentes momentos de la película, origina que al descubrirse engañado reaccione “despechado”.

El cine gay en Europa existe desde la década de 1930 e incluso tiene una historia en el cine italiano. Por ejemplo, la mayor parte de la obra neorrealista de Visconti contiene una corriente oculta de homoerotismo. Podría suponerse que el cine gay, que cobró popularidad en las décadas de 1960 y 1970, habría

llevado a los espectadores y críticos a reconocer lo homoerótico en los spaghetti westerns en el momento de su producción. Pero como se articuló anteriormente, este no fue el caso. El catolicismo obstaculizó una lectura queer del Spaghetti Western a pesar de la existencia de la aceptación tradicional del deseo entre personas del mismo sexo. (Bond, 2007, párr.9)

Las representaciones en estas películas pueden ser sutiles o explícitas, pero existen. Esta existencia amplía la importancia del spaghetti en la historia del cine. Así, dentro de la perspectiva de las narrativas “que reparan”, las contamos ya con un mensaje antibélico y ahora en favor de la igualdad de las relaciones amorosas entre personas del mismo sexo, que además desafían las masculinidades tradicionales.

¿Por qué centrarse en la reflexión sobre la identidad masculina? Porque en un contexto de transformaciones y debates referidos a la igualdad de géneros, el abordaje de las masculinidades es indispensable para seguir avanzando hacia la igualdad de oportunidades y derechos para todas las personas. (Ministerio de Educación de la Nación, 2022, p.69)

Creemos que revisitar el modelo hegemónico dominante de lo que significa “ser hombre” nos ayudará a zanjar las desigualdades entre géneros, que sobrepasan un sistema binario y naturalizaciones de toda índole. Trabajar sobre la deconstrucción de estos sentidos resulta estratégico para garantizar derechos. Necesitamos como sociedad, poner en cuestión ese modo único de “ser varón” para comenzar a edificar masculinidades distintas.

Solo Ciao - Reflexiones finales

“Y es que ni siquiera pedimos felicidad,
sólo un poco menos de dolor”.
Charles Bukowski

En este texto hicimos un recorrido por una o dos ideas sobre las que queríamos reflexionar volcadas hacia las narrativas “que reparan”. Las que nos ayudan a seguir adelante, a querer sobrevivir, las que nos acompañan en el deseo de que el destino no está escrito, que podemos superar la adversidad si nos lo proponemos, a pura fuerza de voluntad y de fe en la esperanza.

Trajimos al texto el neorealismo italiano como movimiento revolucionario que se erigió en discusión a la censura fascista y a un cine superficial en busca de raíces veristas. Las ruinas de las ciudades destrazadas por la Guerra y sus habitantes, la gente común igualmente desgarrada, fue el escenario privilegiado. En Rossellini, el dilema de resistir ante la ocupación o entregarse a perder; en De Sica, los emergentes de las crisis económicas y sociales, el desempleo, las miserias.

Recorrimos los mitos arraigados en las películas “de vaqueros”. El héroe clásico norteamericano que persigue el honor y la justicia; y los otros, los del spaghetti, otra vez subversivos ante los cánones predeterminados que se reconvierten en antihéroes cuando todo depende del contexto. Y allí también estuvo a posibilidad, la inteligencia, el mérito de acercar lo mítico a lo humano, con sus tentaciones, anhelos y violencias.

Las heroínas *all'italiana*, las más lindas del mundo. Las más valientes, las más indóciles, heroínas y villanas, villanas y víctimas al mismo tiempo. Y los hombres que guardan relaciones homoeróticas, y será necesario un trabajo de deconstrucción genuino para que puedan vivirlas con libertad sin determinantes.

Pero volviendo a estos tiempos tan extraños que nos tocaron vivir, COVID-19 y cuarentena mediante, comprendemos que el 2020 fue neorrealista. El escombros de lo que solíamos tener. Empezamos a ver por televisión las imágenes de mercados chinos y gente enferma, conocimos la sopa de murciélago. Y demasiado pronto, también vimos que en Europa no alcanzaban los respiradores y los médicos se veían obligados a elegir quién vivía. Las camas de terapia estaban sobrepasadas a nivel mundial, los muertos se apilaban en las calles de Nueva York o de Guayaquil. En Argentina, tuvimos anuncios quincenales por cadena nacional que nos comunicaban las cifras de infectados, la renovación del aislamiento, la obligatoriedad de barbijos y cuidados ante la plaga desconocida. Sin embargo, sabemos que ese año fue más doloroso a causa de la impericia gubernamental en Brasil y en otros lados. Las idas y venidas de la OMS fueron tristes. Nos embargó un miedo extremo por la vida propia y la de los seres queridos, durante la espera impaciente del resultado del test ante cualquier dolor de garganta temiendo las consecuencias: “¿Habré contagiado a alguien? Tengo que avisar que estoy con fiebre”. Para los que quedamos, aguardaba el hambre, locales cerrados con cartel de alquiler, la falta de trabajo.

2021 llegó con la novedosa ilusión de las vacunas, y fue como un spaghetti western en su mayor expresión nihilista. Para muchos primó el instinto de supervivencia, aunque hubo miles, millones –quién sabe cuántos–, por todo el planeta que iniciaron campañas anti-vacunas y se rehusaron a aceptar la inoculación levantando la bandera de las libertades personales, del egoísmo. “Que la Sputnik es rusa, la Sinopharm china, todas comunistas”, y en los casos con delirios orwellianos “las vacunas tienen adentro un chip de control”. También aparecieron las corrupciones mercenarias de los que se adelantaron a las franjas estipuladas por acomodo, o porque se robaron cargamentos enteros de los aeropuertos.

Hace muy poquito, ayer o antes de ayer, por primera vez no hubo muertos por coronavirus en varias provincias argentinas y parece que el bombardeo, la metralla del oponente sin cuartel va cesando. ¿Será una tregua, un alto al fuego momentáneo o permanente? Porque la habilidad adquirida nos dice que el “enemigo invisible” es astuto, y tiene más instinto de supervivencia que nosotros. Tal vez estemos en el fragor de la batalla sin saberlo.

Mientras tanto, el mundo empieza a girar de nuevo. Había estado detenido.

En otros textos (Müller, 2020; 2021) nos parecería que de “esta” no había que salir igual, que en este período donde la normalidad conocida que nos cobijaba nos fue arrebatada, había una bisagra valiosa que era necesidad capitalizar, buscar en ella “lo reparador”. Esperamos haber “salido” –si es que estamos saliendo– mejores, más solidarios, más amorosos. Nada es como era antes, o no debería serlo.

¿Cuál será la proyección para el 2022? “Los efectos de lo que vendrá son incalculables. Inasibles, porque la experiencia previa no nos permite hacer una estimación con la cual poder sobrellevar lo angustiante de la incertidumbre. Y con esto contamos. Con nada” (Méndez, 2020, p.250).

Bibliografía

- Astre, G. A. y Hoarau, A. P. (1986). *El universo del western*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- Belinche, S y Zumbo, M. (2007). *Cinema, historia del cine italiano. de Cabiria a la habitación del hijo*. Buenos Aires: La crujía.
- Bond, J. (2007). Homosexuality and the Italian Spaghetti Western. *Off Screen*, 11(11). Disponible en https://offscreen.com/view/homosexuality_western Fecha de consulta: 25/04/2022
- Cardullo, B. (Ed.) (2011). *Andre Bazin y el neorrealismo italiano*. Londres: Continuum.
- Delleuze, G. (2007). *La imagen movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, E. (2016). El spaghetti western como doble superación: causas y consecuencias. Disponible en <http://metacultura.com.ar/el-spaghetti-western-como-doble-superacion-causas-y-consecuencias/> Fecha de consulta: 4/04/2022
- Frayling, C. (2006). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: IB Tauris.
- Frías, I. L. (2017). Cine italiano, ayer, hoy (¿y mañana?). *Ventana indiscreta*, (18), 5-9. doi: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n018>
- González Sánchez, J. F. (2011). Héroes, antihéroes y villanos en el western español. *Razón y Palabra*, (78), Universidad de los Hemisferios. Quito, Ecuador.
- Gonsálvez, P. (2021). Slavoj Žižek: “Con la pandemia empecé a creer en la ética de la gente corriente”. *El País*. Disponible en <https://elpais.com/ideas/2021-01-22/slavoj-zizek-con-la-pandemia-empece-a-creer-en-la-etica-de-la-gente-corriente.html> Fecha de consulta: 8/02/2022
- Gubern, R. (1986). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen
- Han, B. (2021). Teletrabajo, “zoom” y depresión. *El País*. Disponible en https://elpais.com/ideas/2021-03-21/teletrabajo-zoom-y-depresion-el-filosofo-byung-chul-han-dice-que-nos-autoexplotamos-mas-que-nunca.html?event=fa&event_log=fa&prod=REGCRART&o=cerrideas Fecha de consulta: 8/02/2022
- Méndez, L. (2020). No volvamos a la normalidad. En Svampa et. al, *La Fiebre* (pp. 243-253). Argentina: ASPO.
- Ministerio de Educación de La Nación (2022). *Referentes escolares de ESI en educación secundaria (parte 1)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Müller, M. S (2021). El camino de las heroínas en tiempos de ciencia ficción. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N°142. Pp. 91-116 Disponible en

- https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=908 Fecha de consulta: 25/02/2022
- _____. (2020). La imposibilidad del relato lineal en cuarentena. *Revista Científica Perspectivas* Vol. 3 Núm. 2 Pandemia y virtualidad. Universidad de Belgrano. Disponible en <https://revistas.ub.edu.ar/index.php/Perspectivas/issue/view/7> Fecha de consulta: 24/01/2022
- NÚÑEZ ALBERCA, A. (2017). Nuevos mitos: el Oeste de Sergio Leone. *Ventana indiscreta*, (18), 62-67. doi: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n018>.
- Paredes Dávila, J. (2017). Neorrealismo italiano. Una corriente en reacción a su tiempo en dos películas de Rossellini. *Ventana indiscreta*, (18), 11-15. doi: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n018>
- Ríos, V. y Escala Vignolo, L. (2017). Un top 20 esencial. *Ventana indiscreta*, (18), 46-49. doi: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n018>
- Schijman, B. (2021). La creencia en el libre albedrío es más peligrosa hoy que nunca antes. *Página 12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/328117-la-creencia-en-el-libre-albedrío-es-mas-peligrosa-hoy-que-nu> Fecha de consulta: 8/03/2022
- Smith, J. (s.f). ¿Hasta qué punto los spaghetti westerns fueron influenciados por el neorrealismo italiano? Disponible en: <https://respuestas.me/q/hasta-que-punto-los-spaghetti-westerns-fueron-influenciados-por-el-neorreal-24771920227> Fecha de consulta: 25/04/2022
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Vahdani, A. (2010). European Western vs. American Western. *Off Screen*, 14(1). Disponible en https://offscreen.com/view/european_american Fecha de consulta: 25/04/2022

Italian style heroines: Narratives That Repair

Abstract: It's been two years since our lives have been ruled by the SARS-CoV-2, the cause of COVID-19. It's contagious variants keep multiplying: alpha, beta, gamma, delta, omicron, –plus the combination between covid and flu–, and at the moment of writing, the recently discovered omicron BA 2. It looks like the promised “new normality” may never come.

We think of the virus as an invisible enemy that attacks in waves, bombings not quite like any other humanity has suffered, but ferocious all the same. We are not the first in doing this obnoxious comparison between war and virus. Chancellor Angela Merkel said during a meaningful speech: “Since German unification, no, since the Second World War, there has been no challenge to our nation that has demanded such a degree of common and united action”. Additionally, Prime Minister Giuseppe Conte announced on TV the reinforcement of quarantine: “We are facing this country's worst crisis since World War II”. After the worst calamities, we as human beings have taken refuge in narratives that “heal”. These manifest themselves as witnesses of the memory but also as expressions of hope. Tales of neorealism come to mind, those of Rossellini and De Sica. War told upon the still smoking ruins of bombed cities in a documentary like recording. According to Bazin (1990) it depicts a revolutionary humanism.

Furthermore, neorealism gave place to other narratives. A bound predecessor of spaghetti western with similar themes: civilization or barbarity. Being its best example Sergio Leone's dollar trilogy.

Italian cinema went from the horror of a social order devastated by the postwar to another. One of anti-heroes with cowboy's hats, horses and guns. Movies with maximum violence, however, still keep shines of illusion, partnership and a clear message in favor of peace.

In this text we will reflect on how cinema has taken care of bringing social suffering to the screen, presenting never seen before heroine: Italian style. Some are unconditional and indomitable; others are at the same time victims and villains. The differences between the feminine stereotypes of Northamerican western and Cinecittà's far west will be a necessary place, in addition to some side notes about traditional masculinities in homoerotic relationships

We understand that 2020 was neorealist, the ordeal that simply faced us with death. For the survivors it brought hunger, unemployment and desperate improvisation in many aspects -from international sanitarian policies to home-made face masks. Nowadays with "Monday's newspaper", there's also the certainty that the hot led of this ruthless enemy is coming to a halt. In 2021, lack of compassion ruled, a cruelty only seen in Italian westerns. Nihilism and skepticism manifested in conspiracy theories and demonstrations against life saving vaccines. Displays of generalized misanthropy in the rise of individual liberties. ¿What can we foresee for 2022? "The effects to come are incalculable. They are elusive, because previous experience does not allow us an estimate to endure the distressing uncertainty. And we count on that. On nothing" (Méndez, 2020, p.250).

Keywords: Cinematographic narratives - Neorealism - Spaghetti western – Masculine and feminine stereotypes - Post pandemic

Heroínas italianas: narrativas que reparan

Resumo: Há dois anos somos regidos pelo SARS-CoV-2, que causa a doença COVID-19. Suas variantes contagiosas se multiplicam: alfa, beta, gama, delta, ômicron, -vamos somar a combinação entre coronavírus e influenza-, e no momento de escrever este texto, o que nos preocupa é o pi recentemente descoberto. A prometida "nova normalidade" parece não chegar mais.

Pensamos no vírus como um inimigo invisível que ataca em ondas, bombardeios diferentes de outros que a humanidade sofreu antes, embora igualmente ferozes. Não somos os primeiros a fazer a odiosa comparação entre a guerra e o vírus. A chanceler Angela Merkel, durante um discurso sincero, disse: "Desde a unificação alemã, não, desde a Segunda Guerra Mundial, não houve nenhum desafio à nossa nação que exigiu tal grau de ação conjunta e comunitária". Por sua vez, o primeiro-ministro Giuseppe Conte, na televisão anunciando o reforço da quarentena: "Enfrentamos a crise mais grave que o país sofre desde a Segunda Guerra Mundial".

Após os piores flagelos, os seres humanos se refugiaram em narrativas que "reparam". Aqueles que se manifestaram como testemunhas de memória, mas também como expressões de esperança. As histórias do neorealismo vêm à mente, as de Rossellini, de De

Sica. A guerra contou sobre as ruínas ainda fumegantes das cidades bombardeadas em um registro quase documental. Segundo Bazin (1990) descrição de uma época trágica de humanismo rebelde.

Diga também que o neorealismo deu origem a outras narrativas. Antecedente obrigatório do spaghetti western com tema familiar: civilização ou barbárie. O melhor expoente Sergio Leone e sua trilogia do dólar.

Assim, o cinema italiano transitou a passagem do horror de uma ordem social devastada do pós-guerra para outra, a dos anti-heróis com chapéus de cowboy, cavalos e armas. Filmes violentos ao máximo que, no entanto, guardam conotações de ilusão, camaradagem e uma mensagem clara a favor da paz.

Neste texto refletiremos sobre cómo o cinema tem sido responsável por trazer o sofrimento social para a tela, apresentando-nos heroínas até então inéditas: heroínas de estilo italiano. Alguns, incondicionais e indisciplinados; outros, ao mesmo tempo vítimas e vilões. As diferenças entre os estereótipos femininos do faroeste norte-americano e os do Velho Oeste da Cinecittà serão uma parada necessária, assim como alguns apontamentos sobre masculinidades tradicionais em relações francamente homoeróticas.

Entendemos que 2020 foi neorealista, o choque que nos confrontou pura e simplesmente com a morte. Para os sobreviventes, encarnava a fome, o desemprego, a improvisação exacerbada em múltiplos aspectos – das políticas internacionais de saúde à montagem de máscaras caseiras. Agora “com o jornal de segunda-feira”, também a certeza de que os estilhaços fulminantes daquele implacável e impiedoso oponente estão cessando. Em 2021, prevaleceu a falta de compaixão, a crueldade dos westerns italianos. Nihilismo e ceticismo revelados em teorias da conspiração e mobilizações contra vacinas que salvam vidas. Manifestações generalizadas de misantropia levantando a bandeira das liberdades pessoais. Qual será a projeção para 2022? “Os efeitos do que está por vir são incalculáveis. Elusiva, porque a experiência anterior não nos permite fazer uma estimativa para lidar com a angústia da incerteza. E com isso temos. Com nada” (Méndez, 2020, p.250).

Palavras chaves: Narrativas cinematográficas - Neorealismo - Spaghetti western - Estereótipos femininos e masculinos - Pós pandemia

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
