



EL NEORREALISMO ITALIANO Y LA CO-CULPABILIDAD CO-CULPABILITY AND THE ITALIAN NEOREALISM

Mi raza sólo se subleva para el pillaje

Arthur Rimbaud

Silvio Cuneo Nash¹

Resumen: Este trabajo ilustra, sirviéndose de films emblemáticos del neorrealismo italiano, la corresponsabilidad social en la gestación del delito. Se trata de una mirada ontológica de una importante porción de la delincuencia como fenómeno social. Al mismo tiempo se sugiere una propuesta *de lege ferenda* en vistas a mensurar el juicio de culpabilidad y las penas, en atención a una real reprochabilidad a la luz de carencias sociales de quienes perpetren determinados delitos.

Palabras clave: Neorrealismo italiano, co-culpabilidad, libre albedrío, determinismo.

Abstract: This article illustrates the social co-responsibility in the gestation of the crime, focusing on emblematic films of Italian neorealism. This is an ontological look at a significant portion of crime as a social phenomenon. At the same time, the author put forward a *de lege ferenda* proposal in order to judge guilt and penalties, paying attention to a real reproach in the light of social deficiencies of those who perpetrate certain crimes.

Key words: Italian neo realism, co-responsibility, free will, determinism.

1.- Introducción

En octubre de 2019 los chilenos vivimos lo que nunca pensamos vivir. Multitudinarias manifestaciones sociales al canto de “Chile despertó” aterraron a los grupos de poder que

¹ Universidad Central de Chile. Doctor en Derecho por la Universitat Pompeu Fabra y la Università degli Studi di Trento, Máster en Derecho por la Universitat Pompeu Fabra, Licenciado en Ciencias Jurídicas y abogado por la Universidad de Valparaíso. Este texto, en una versión antigua, es un capítulo del libro “Cine y derecho penal” publicado en 2010 por la editorial de la Universidad de Valparaíso y en 2019 por Tirant Lo Blanch. La que acá se presenta es una versión inédita actualizada con acontecimientos que parecieron sumamente atinentes.



EL NEORREALISMO ITALIANO Y LA CO-CULPABILIDAD

CO-CULPABILITY AND THE ITALIAN NEOREALISM

temieron por la pérdida de sus privilegios. La represión fue de una brutalidad sólo comparable con los años de la dictadura, llegando incluso a decretarse un estado de emergencia y un toque de queda militarizando las ciudades más importantes del país. En el puerto de Valparaíso, ciudad que destaca por su belleza costumbrista, por su pobreza y por altos índices de desempleo, cohabitaban distintos fenómenos que no siempre resulta fácil distinguir. Por una parte, miles de personas se manifestaban pacíficamente por el centro de la ciudad mientras, por otra parte, de los márgenes (que en Valparaíso habitan las partes más altas de los cerros) bajaban pequeñas bandas (algunas organizadas, otras no) dispuestas a saquear grandes y pequeños negocios y a destruir e incendiar toda clase de bienes. El escenario porteño hacía recordar “El Jocker”, film poco antes estrenado con mucho éxito y que alguna incidencia parece haber tenido en la forma como se desenvolvió el estallido social.

Sin caer en teorías conspirativas, resulta a lo menos extraño contrastar la brutal represión que sufrían los manifestantes frente a la tolerancia que la fuerza pública tenía con los saqueadores. Fue en este contexto en el que vi una de las situaciones más extrañas que recuerde y que me trasladó rápidamente a esas impactantes imágenes que naturalmente mostraron los pioneros del neorrealismo italiano. Un niño que no debe haber tenido más de 15 años lucía una camiseta completamente teñida de sangre. Me acerqué a él con ganas de auxiliarlo, pero una vez cerca me percaté de que estaba bien. Una herida de perdigón había impactado cerca de su ceja y, pese a la enorme cantidad de sangre, el niño parecía fuera de riesgo. Lo más curioso de la escena era que el niño, junto a otros tres o cuatro de su misma edad, no paraban de reírse y parecían disfrutar la aventura. Obviamente se trataba de los invisibles, *los olvidados* diría Buñuel, *feos, sucios y malos* apuntaría Scola, los que provienen de los *bajos fondos* expresaría Renoir, los que viven donde aún no llega el agua potable ni la luz eléctrica. Los que no van al colegio y habitan nuestras ciudades cuando nosotros ya nos encerramos en nuestras casas. La alegría de este grupo de niños me hizo pensar que quizá recordarían estos momentos como los más felices de sus vidas.

Los distintos partidos políticos, por su parte, en un discurso hegemónico, no dudaron en hacer una tajante distinción entre la protesta justa y pacífica, y los actos de vandalismo. Estos últimos, sean con forma de pillaje, incendios o destrucciones, debían ser fuertemente sancionados. Nuevamente, como en general sucede en la política criminal, los partidos y



EL NEORREALISMO ITALIANO Y LA CO-CULPABILIDAD

CO-CULPABILITY AND THE ITALIAN NEOREALISM

movimientos políticos parecen entender que la sociedad se divide entre *nosotros* y *los otros* y que, como plantea David Garland², nuestra seguridad depende de su control.

Desde la derecha más recalcitrante, pasando por un centro que se sabe acomodar, hasta marxistas y neomarxistas que no dudan en despreciar al *lumpenproletariat* –que no parece ser un concepto tan lejano al positivismo lombrosiano–, el desprecio por el vándalo (incluso más que con el vandalismo) tuvo rostro de pobre y peligroso. La aporofobia en sus distintas formas deja tranquilos a quienes de diversas maneras detentamos el poder (sea político, económico o cultural). El enemigo ya ha sido identificado, sin embargo, ahora no parece tan fácil subyugarlo.

Lo que parece tan claro para el político, el jurista lo logra matizar, pero sin llegar jamás a intentar comprender la complejidad de la no-relación incluidos-excluidos. Absortos ante este tipo de cuestiones, el arte parece darnos luces que juristas y políticos no logran comprender. Y en esto, el cine neorrealista italiano fue pionero en contarnos la misma historia en contrapicado, es decir, de abajo para arriba.

Este trabajo habla de cine y derecho, con la convicción de que el arte en general, y el cine en particular, pueden ayudarnos, parafraseando a Rivacoba³, a abandonar ante el vandalismo y el saqueo actitudes demagógico vindicativas y populistas y a verlo, en cambio, como lo que es, como un infortunio propio de la condición humana y de la convivencia social, no mayor ni más temible que otros: que una grave crisis económica; que una guerra, grande o pequeña; que las aflicciones inherentes a muchas convulsiones políticas o sociales; que la inclemencia y el baldón de una tiranía. Infortunios, por cierto, que se pueden y aun se deben reprobear con energía, pero que reclaman asimismo su inteligencia y explicación; y, cuando se inquiere la génesis íntima de un conflicto o una desventura humana, suele surgir una honda comprensión entre los hombres y acabarse viendo en el otro un semejante, en el semejante un próximo, que es decir un prójimo, y en el prójimo un hermano.

2.- El neorrealismo italiano

² GARLAND, 2005, p. 297.

³ RIVACOBA, 2012, p. 16.

De modo muy general, se suele decir que el neorrealismo italiano es un cine que se hizo en Italia durante los últimos años del fascismo e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, en el que diversos directores italianos, con formaciones culturales distintas pero unidos por una posición antifascista, decidieron representar la vida de la Italia de su momento, con un *realismo total*. De esa manera, haciendo filmes sobre la realidad, le dieron la espalda a la retórica, a la evasión y al cine de propaganda que los precedió.

A la hora de definir con mayor profundidad qué es el neorrealismo italiano, el análisis parece complicarse. En cuanto a su ubicación temporal, las cosas parecen estar relativamente claras al menos en relación a la génesis de este cine. La situación es inversa cuando nos preguntamos por el momento en que termina el neorrealismo, llegando muchos a sostener que aún se encuentra vivo.

Así, la extensión temporal del neorrealismo no es un tema pacífico y las maneras de concebirlo son, a lo menos, dos: una restringida que ve a este como un *momento del cine italiano*, que precisamente corresponde a una época bastante determinada de la historia de Italia (particularmente el fin de la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de la posguerra); y, la otra, que lo concibe de manera más amplia, como Cesare Zavattini, para quien el neorrealismo italiano consiste en mostrar, en el cine, la vida tal como es, no debe existir distancia entre la vida y lo que se ve en la pantalla. Para esta última concepción, cada vez que se muestre en el cine la vida tal cual es estaríamos en presencia del neorrealismo, y este no se limitaría a las películas rodadas en Italia entre 1943 y 1948, ni al contenido descriptivo de la vida de la Italia de esos mismos años. Consecuente con esta tesis, el propio Fellini hasta en sus últimas películas gustó llamarse neorrealista, y en este sentido sostenía que *La Dolce Vita* era una obra esencialmente neorrealista, porque si bien ya no existían los elementos que caracterizaban ese primer neorrealismo (hambre, cesantía, heridos de guerra, etc.), la película es una descripción real de una sociedad romana de 1960. Lo mismo podríamos decir de filmes que no pertenecen al cine italiano, por ejemplo, *Los 400 golpes*, de Francois Truffaut y, entre las películas nacionales, *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia.

En este trabajo identificaré al neorrealismo italiano con la primera de las concepciones, es decir, con ese cine realista realizado en un período de Italia determinado (desde 1943 a 1950) y para ejemplificarlo comentaré algunas obras de los que merecen llamarse padres del

neorrealismo y los antecedentes de este.

André Bazin, en su obra * Qu  es el cine?*, en relación al neorrealismo italiano señala que “sólo la ignorancia que padecemos acerca del cine italiano ha podido hacernos caer en la seductora hipótesis de un milagro sin preparación alguna”⁴, en respuesta a quienes ven en el neorrealismo una especie de generación espontánea. Creemos que Bazin tiene razón, pues del estudio de la cultura popular italiana y de su cine podemos encontrar varios antecedentes que explican el nacimiento del neorrealismo italiano. Entre varios, cabe destacar los siguientes:

- a) *La Comedia del Arte* en el teatro italiano, y la * pera lírica*, que son las raíces de toda la cultura popular italiana, de las que no podemos prescindir.
- b) El *cine realista ruso*, que ya había utilizado actores no profesionales.
- c) La Obra de *Jean Renoir*, la que influyó fundamentalmente en los principales directores del neorrealismo y particularmente en Luchino Visconti, quien trabajó como su asistente y aprendió del maestro galo.
- d) *El Marxismo*, ya que, pues principalmente en este primer período se rodaron películas con un contenido marxista; por ejemplo, *La Terra Trema* de Visconti y *Umberto D* de De Sica.
- e) *Antonio Gramsci*, que invitaba a los intelectuales a detenerse en la realidad de cada pueblo. La cultura italiana -decía Gramsci- debía renovarse, establecer una relación de inspiración y destinación con las masas populares.
- f) *El antifascismo*. Italia, cuna del fascismo, es el primer país en reaccionar ofreciendo una activa oposición en su contra. Claras manifestaciones de antifascismo son *Roma, città aperta*, de Rossellini, y la obra literaria de Alberto Moravia.

Quizá la potencia de este cine viene dada por un fuerte sentimiento que es consecuencia inmediata de las vivencias de la segunda guerra mundial, y que surge como respuesta a las aberraciones y al desconocimiento de la idea de dignidad humana que representaban el fascismo y el nazismo. Del horror surge una visión solidaria, y una conciencia de que lo que le pasaba al otro ya no me era ajeno.

De alguna manera, este sentimiento de fraternidad se hizo más fuerte y nació una

⁴ BAZIN, 1990, p. 25.

preocupación mucho más seria por evitar el dolor ajeno, *que ya no me es ajeno*. Una toma de conciencia de que los seres humanos somos prójimos y semejantes y de que en el respeto y en el reconocimiento de la dignidad del otro, va también el reconocimiento de mi propia dignidad.

Antes del neorrealismo la producción cinematográfica italiana fue, en alguna medida, de poco valor artístico. En los años 30 y 40 existía un movimiento que se conocía como “Cine de los teléfonos blancos”, queriendo significar con esta denominación la pulcritud de sus escenografías en las que se contaban historias irreales, medio sentimentales donde por sobre todo destacaba lo bello. Los personajes eran estereotipados y los finales felices.

Simultáneamente, el régimen fascista estableció el *Centro Sperimentale*, la escuela de preparación cinematográfica de Roma administrada en parte por el hijo del dictador: Vittorio Mussolini. La importancia de esta fue que por primera vez el cine italiano contó con importantes financiamientos y la preparación de los alumnos fue buena; lo criticable fue que no existió libertad para los graduados, quienes tenían que hacer películas que sirvieran para enaltecer *Italia* y su *historia*. Esto es lo que se conoce como *Cine Propaganda*. Este cine tenía que ocultar las miserias de Italia, tanto las materiales, como las morales. No podía mostrarse en la pantalla una familia con hambre ni una mujer italiana infiel. Los directores, cuando la historia necesitaba de traiciones, tenían que incorporar personajes no italianos; homosexuales, mujeres infieles o prostitutas tenían que ser suizos, americanos o franceses.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, los estudios cinematográficos de Roma fueron destruidos por las bombas aliadas y, *por necesidad*, se empezaron a utilizar escenarios naturales para filmar. Asimismo, se trabajó con actores no profesionales, los que generalmente se autointerpretaban; así, el desocupado trabajaba de desocupado, el pobre de pobre, el hambriento de hambriento, etc. Los contenidos coinciden con la vida de su momento. Se siente la horrible presencia del fantasma de la guerra y sus feroces consecuencias con una crudeza nunca antes vista en el cine: la gente tiene hambre, no hay trabajo, existe un desprecio a la retórica de lo bello.

Como en la vida, las historias no parecen tener la estructura típica heredada del teatro griego, y en el neorrealismo los finales son abiertos: la situación inicial del film no es distinta a la de su fin.

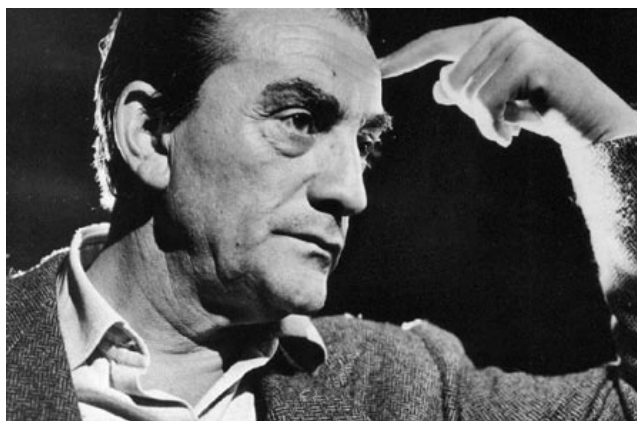
Gian Piero Brunetta habla de este cine *como espejo del alma colectiva*: “Aldo Fabrizi,

Anna Magnani y los niños de *Roma ciudad abierta* pueden tranquilamente salir de la pantalla y sentarse al lado del espectador y viceversa”⁵.

Según mi parecer, tres son los pilares del neorrealismo italiano: *Luchino Visconti*, *Roberto Rosellini*, y *Vittorio de Sica* y su libretista Cesare Zavattini.

A continuación, intentaré hacer un comentario de cada uno de los pilares recién enunciados, para lo que seguiré principalmente a André Bazin y Gilles Deleuze⁶.

2.1.- *Luchino Visconti*



Visconti, y no otro, es el director italiano que más ha influido en la historia del cine –y no sólo del cine italiano. Visconti conjuga mejor que nadie la finura con el contenido y la denuncia social.

El apellido Visconti es uno de los apellidos más antiguos de Europa; el mismo Luchino fue Duque de Madrona y miembro de la Aristocracia Lombarda. Nació en Milano en 1906. De niño fue amante de la ópera, del teatro y del cine francés. Fue director de una academia de teatro en la que destacan como alumnos nada menos que Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni y Giulietta Massina, entre otros. Trabajó como ayudante de Jean Renoir en Francia.

Pese a su condición de aristócrata, Visconti era marxista y luchó con armas contra el fascismo, lo que le costó ser golpeado y apresado por el régimen. Hay quienes sostienen que la

⁵ BRUNETTA, 2004, p. 9.

⁶ BAZIN, 1990; DELEUZE, 1884-1985.

persecución que sufrió en la tiranía fue consecuencia de su homosexualidad.

Debutó como director de cine en 1943 con *Ossessione*, film que constituyó un reto a la retórica fascista, en donde sus ambientes sórdidos y pobres se oponen a lo que hacían los directores del fascismo. Además, la protagonista es una mujer joven, italiana e infiel. Obviamente el film fue censurado.

En 1948 rodó en Sicilia –sin actores, sino con pescadores– *La terra trema*, obra claramente marxista que denuncia las injusticias que debe vivir la clase de los pescadores y como estos deben someterse a la voluntad de sus patrones para subsistir. Luego, en 1951, distanciándose del primer neorrealismo, rodó *Bellissima*, en la que la crítica va dirigida a una sociedad arribista carente de valores e idiotizada. Posteriormente tuvo un giro más romántico y en 1953 llevó a la pantalla la obra de Camilo Boito *Senso*, y en 1960 *Rocco y sus hermanos*, en la que denuncia los problemas de la emigración proletaria del sur de Italia hacia Milán. Luego se inspiró en temas de la historia y de la cultura alemana vistos bajo el prisma de la decadencia social y moral con *La caída de los dioses* y *Muerte en Venecia*, de 1969 y 1971 respectivamente.

Destacan de su obra la riqueza de sus escenografías y las observaciones sociales, así como el resplandor de sus cuidadísimas imágenes, que no son otra cosa que la visión de este aristócrata refinado y marxista, atento observador del mundo y de la historia, cuya obra constituye un caso rigurosamente peculiar e irrepetible.

Francesco Rossi y Franco Zeffirelli son dos de sus destacados discípulos. En el cine de Visconti hay un aprovechamiento de todas las artes las que se plasman en su obra.

2.2.- Roberto Rossellini



Comparte con Visconti la paternidad del neorrealismo italiano. Destaca en su obra la veracidad testimonial, la inquietud social y las técnicas de creación claramente neorrealistas, por ejemplo, cámara en mano, escenarios naturales, actores no profesionales, etc. Su obra, al igual que la de Visconti, se encuentra entre el documental y la invención.

En 1945 rodó *Roma, ciudad abierta*, en la que narra los tristes episodios de la Italia ocupada por los nazis y en la que se ve la suerte que corrieron algunos de los mártires de la resistencia. Luego, en 1946, filmó *Paisà*, conjunto de relatos de la vida al terminar la guerra en los que hay fuerte denuncia social. En ambas obras tuvo como colaborador al entonces joven Federico Fellini.

Resulten ilustrativas las palabras de Truffaut⁷ refiriéndose a Rossellini: “es uno de los raros cineastas que prefieren la vida al cine, la realidad a la ficción, la reflexión a la inspiración, el hombre al actor, el contenido al continente, y su obra es la de una inteligencia libre que querría ayudar a los demás hombres a ser más inteligentes y más libres”.

⁷ TRUFFAUT, 2006, p. 45.

2.3.- Vittorio de Sica y Cesare Zavattini⁸



En De Sica se percibe un fuerte deseo de comunicar el tormento actual e intemporal de los hombres, la miseria risible y grandiosa de la condición humana; un deseo de acercarse al prójimo, de mostrar la vida en su imprevisible devenir. Se suele identificar el neorrealismo italiano con *Ladri di Biciclette*, película escrita por Zavattini y dirigida por De Sica en 1948. Con este film, De Sica y Zavattini han hecho pasar el neorrealismo de la resistencia a la revolución. En la secuencia final, el hombre, que hasta entonces era un dios para su hijo, será sólo un hombre y así lo querrá su hijo, con su vergüenza. Para definir a De Sica hay que remontarse a la fuente misma de su arte, que es la ternura y el amor. Ilustrativa es la frase de De Sica: “mi hermana la realidad”.

Bazin⁹ entiende que el neorrealismo se opone a las estéticas realistas que le han precedido, y especialmente al naturalismo y al verismo en cuanto que su realismo no se refiere tanto a la elección de los temas como a una toma de conciencia. El neorrealismo italiano no

⁸ Agrupamos en una fuente tanto al director como al guionista por considerarlos un equipo inseparable.

⁹ BAZIN, 1990.

centra su atención en el análisis de los personajes y de la acción; considera a la realidad como un bloque, no ciertamente incomprensible, sino indisociable.

Generalmente se define el neorrealismo por su contenido social. Bazin prefiere incluir criterios formales estéticos. Una nueva forma de la *realidad elíptica*, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. En vez de representar una realidad ya descifrada, el neorrealismo apunta a una realidad a descifrar. En la imagen el plano secuencia reemplaza el montaje de representaciones.

Otro autor francés que teorizó sobre el neorrealismo fue Gilles Deleuze¹⁰, quien lo define por un *elemento mental en términos de pensamiento*. El montaje y la unión de planos de situaciones diversas impiden la prolongación de la percepción de la acción, conectándose con el pensamiento y subordinando cada vez más la imagen a las exigencias de nuevos signos que llevan más allá del movimiento.

Para Zavattini el neorrealismo es un arte de encuentros, encuentros fragmentarios y efímeros. Es un cine de vidente, ya no de acción. Si pensamos, por ejemplo, en *Umberto D* de De Sica, el personaje se ha transformado en una suerte de espectador: más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión. En el antiguo realismo los objetos tenían una realidad funcional, determinada por las exigencias de la situación. Ahora los objetos valen por sí mismo.

2.4.- Algunos títulos importantes del neorrealismo italiano

Ladri di Biciclette es un film que narra “un incidente insignificante en verdad, banal incluso: un obrero pasa todo un día buscando en vano, por Roma, la bicicleta que le ha sido robada”¹¹. Pero esa bicicleta significa para Antonio Ricci su fuente de trabajo; para recuperarla de la casa de empeño tuvo que vender las sábanas. En la búsqueda Antonio no está solo, lo acompaña su hijo Bruno. Pasa el tiempo y la desesperación aumenta; después de horas perdidas deja a su hijo en la parada del tranvía y sin percatarse de que este le había adivinado el pensamiento y lo observaba, intenta robar una bicicleta. “Atrapado y puesto en libertad, se encuentra tan pobre como antes pero con la vergüenza además de haberse colocado en el nivel

¹⁰ GILLES DELEUZE, 1984.

¹¹ BAZIN, 1990, p. 328.

de quien le había robado”¹². El robo es presenciado por su hijo. En la secuencia final ambos caminan y lloran; entonces el niño, en un gesto de amor y solidaridad, le toma la mano a su padre.

Para Bazin, “la tesis implicada es de una maravillosa y atroz simplicidad: en el mundo en el que vive este obrero, los pobres, para subsistir, tienen que robarse entre ellos”¹³.

Sciuscià, otro film de De Sica y Zavattini, también ambientado en la Italia de la posguerra, muestra como dos pequeños lustrabotas roban unas mantas y terminan en un reformatorio, lugar en donde conocen a delincuentes, sufren malos tratos y viven momentos terribles. Los niños se fugan y la fuga termina en tragedia.

Rocco e i suoi Fratelli, de Visconti, es la historia de una mujer y sus cuatro hijos que deben emigrar desde Catania hacia Milán en busca de una vida mejor. La película denuncia el abandono ancestral de ciertas regiones rurales italianas muy pobres, como las de Sicilia, y las nefastas consecuencias que trajo, en muchos casos, la emigración, terminando uno de los personajes de la historia matando a una prostituta.

Germania anno 0, de Rossellini, también evidencia cómo las carencias sociales generan la delincuencia. En este film, ambientado en la ruinoso Berlín de después de la Segunda Guerra Mundial, un niño de poco más de diez años (Edmund) se ve en la necesidad de ayudar a mantener a su familia, porque su hermano, un ex nazi, debe permanecer oculto y su padre está gravemente enfermo. El film muestra cómo Edmund aprende a robar y mata a su padre. En la escena final de la película, cuando ya no le quedan esperanzas, el pequeño se suicida.

Antes de pasar a la segunda parte de este artículo reproduzcamos una idea de Bazin: “decidme si al salir de ver un film italiano no os sentís mejores; si no sentís el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo, convenciendo a los hombres, al menos a los que pueden llegar a convencerse de que sólo la ceguera, los perjuicios o la mala suerte son los causantes de que hagamos daño a nuestros semejantes”¹⁴.

¹² BAZIN, 1990, p. 328.

¹³ BAZIN, 1990, p. 329.

¹⁴ BAZIN, 1990, p. 292.

3.- Neorrealismo italiano y Co-culpabilidad¹⁵

De modo general podemos decir que existen dos maneras o sistemas para responsabilizar penalmente a los delincuentes y, consecuentemente, para penarlos.

El primer sistema considera al delincuente un “aparato descompuesto, que necesita una reparación mecánica”¹⁶, un tratamiento o un remedio como el que se le aplicó a Alex en *La Naranja Mecánica*. Para este sistema, la pena debiera intentar *mejorar, curar, sanar* al sujeto en mal estado, y la duración de esta debiera mantenerse por el tiempo necesario para que opere la “reparación” en la marioneta descompuesta¹⁷. Al individuo peligroso se le aplica la pena-tratamiento, que tendrá por finalidad la transformación de este sujeto-monstruo en un sujeto no peligroso para la sociedad; por ende, será la peligrosidad el criterio para determinar qué pena y por cuánto tiempo requerirá el sujeto. Este sistema demanda una indeterminación total de la punición¹⁸.

El segundo sistema ve en el delincuente un ser racional, con capacidad de autodeterminación y de elección de sus propios actos, y precisamente en virtud de esa capacidad de autodeterminación se le puede responsabilizar de sus actos, retribuyéndosele con una pena la comisión de un delito consciente y voluntariamente perpetrado por él.

De los dos sistemas señalados sólo el segundo ve, considera y respeta la dignidad del delincuente, tratándolo como ser humano. Por otra parte, la realidad nos demuestra que las penas no sólo no mejoran a los delincuentes, sino que incluso los empeoran. En este sentido, se suele decir, con razón, y por un gran número de personas, que los condenados “salen peores de las cárceles”, es decir, que las penas en la práctica sirven poco y nada. Asimismo, el *Home Office* (Ministerio del Interior inglés) ha señalado que la cárcel es un modo caro de hacer que la gente mala se vuelva peor.

El primer sistema ve en el delincuente sólo una cosa peligrosa; para el segundo, en

¹⁵ En esta segunda parte, seguiremos a Zaffaroni (1982, p. 161 y ss.), en lo que a co-culpabilidad se refiere; en lo que respecta a neorrealismo italiano seguiremos principalmente a Bazin (1990).

¹⁶ ZAFFARONI, 1982, p. 162.

¹⁷ ZAFFARONI, 1982, p. 162.

¹⁸ El sistema también se ha llamado de la sentencia indeterminada y predominó en EE.UU. y en Inglaterra hasta fines de los 70. El movimiento que instó a su reemplazo es el del proporcionalismo (con resultados parciales, porque ahora coexisten los dos sistemas). Su principal impulsor en el Derecho anglo fue un criminólogo llamado Andrew Von Hirsch, autor de *Censurar y castigar*, entre otros importantes trabajos.

cambio, cobra importancia el principio de culpabilidad, en cuya virtud “nadie puede ser reprochado por nada si no ha tenido la posibilidad de elegir; la pena, es decir, la reacción que se funda en el hecho cometido no puede ser superior a la cuantía del reproche, esto es, a la magnitud de las posibilidades de elección con que se enfrentó el hombre al infringir la ley”¹⁹.

La observación y el análisis del fenómeno humano muestran a personas con capacidad de elección y de autodeterminación. En la vida *-en cualquier vida-* es imposible que las personas *-cualquier persona-* puedan decidirlo todo, pues la capacidad de autodeterminación jamás será absoluta e ilimitada. Las elecciones, decisiones y autodeterminaciones de las personas se encuentran limitadas por diversos factores. Se elige, se decide, pero dentro de un determinado margen circunstancial, y en virtud de este margen podemos fundar el juicio de reproche, o sea, la culpabilidad del infractor.

No olvidemos que “la culpabilidad es un reproche del acto de una persona, no de la personalidad del sujeto, reproche de lo que el hombre hizo y no de lo que el hombre es”²⁰. Para que el juicio de reproche que fundamenta una sanción retributiva sea justo, deberá considerar “los condicionamientos e insuficiencias sociales que lastran la personalidad y reducen su capacidad de autodeterminación, lo cual ha de repercutir en una menor desvaloración o desaprobación del delito ejecutado y, congruentemente, en una aminoración, dentro de los límites que correspondan, de la pena”²¹.

Volviendo ahora a los sistemas, el primero de estos supone el *determinismo*, mientras que el segundo el *libre albedrío*. Si bien es cierto que el libre albedrío es indemostrable, también lo es el determinismo, pero la sola observación del fenómeno humano muestra a personas con capacidad de autodeterminarse. Personas que, dentro de ciertos márgenes, eligen y deciden. El debate entre determinismo y libre albedrío, fundamental para el estudio del Derecho

¹⁹ ZAFFARONI, 1982, p. 163. Rivacoba entiende por culpabilidad la “posibilidad de formular un juicio de reproche, es decir, un juicio negativo de valor, o lo que es igual, un juicio de desvalor, por un acto típicamente antijurídico, a su autor, capaz de conocer el deber jurídico y de obrar conforme a él, porque, pudiendo consiguientemente exigírsele, no lo ha hecho motivo de su acto y fundándose para ello en la relación psíquica de conocimiento y voluntad –dolo y culpa– que le liga con dicho acto, en los motivos determinantes de este y en que el mismo sea expresión adecuada, esto es, genuina de su personalidad, o lo que es igual, expresión jurídicamente desaprobada de esta” (RIVACOBÁ, 1981 p. 42). Sobre el particular pueden verse: Molina Fernández, “¿Culpabilidad sin libertad?”, o Jakobs, “Individuo y persona. Sobre la imputación jurídico-penal y los resultados de la moderna investigación neurológica”, ambos estudios en Cancio Melia y Feijoo Sánchez (2008).

²⁰ ZAFFARONI, 1982, p. 166.

²¹ RIVACOBÁ, 1983, p. 98.

penal y la criminología, está muy lejos de encontrarse superado y cada tanto reviven las teorías deterministas, hoy con amplia aceptación por parte de la neurociencia.²²

En ninguna sociedad, en unas menos en otras más, se brinda a todas las personas las mismas posibilidades. “Esta realidad social tiene un inmediato efecto jurídico en el campo de la culpabilidad: si la sociedad no brinda a todos iguales posibilidades, resulta que hay un margen de posibilidades que se le ofrecen a unos y se le niega a otros y, por ende, cuando la infracción es cometida por aquél a quien se le han negado algunas posibilidades que la sociedad le dio a otros, lo equitativo será que la parte de responsabilidad por el hecho que corresponda a esas negaciones, sea cargada por la misma sociedad que en esa medida fue injusta”²³. Esta es la *co-culpabilidad*, la co-responsabilidad social en la gestación del delito, generada por las deficiencias en la formación de la peligrosidad del agente, de origen o carácter social que lastren o reduzcan el ámbito o margen de su autodeterminación.

No es frecuente hablar de la co-culpabilidad; sin embargo, no es una novedad. Se dice que el concepto proviene de los derechos penales de países denominados socialistas. En realidad, la idea es anterior. Hay códigos que contienen prescripciones con la hoy denominada co-culpabilidad. No se puede prescindir de esta noción si se analiza la culpabilidad.²⁴

El individuo no se forma ni actúa como “Robinson Crusoe”, sino que compone parte de la sociedad y esta influye en su formación. Hay factores que pesan y reducen su margen de autodeterminación, las posibilidades de escoger entre motivaciones; son limitaciones que le imponen en su personalidad la imposibilidad de obrar con una formación más rica, más compleja.

Si se quiere hacer un juicio justo, para formular un juicio negativo de valor que mesure la pena el juez deberá considerar diversas limitaciones de origen social y los motivos que pueden determinar a alguien a delinquir, por ejemplo, la dificultad de ganarse el sustento propio necesario y el de los suyos, la miseria, la ignorancia, la orfandad, etc.

²² Sobre el particular pueden verse: Molina Fernández, “¿Culpabilidad sin libertad?”, o Jakobs, “Individuo y persona. Sobre la imputación jurídico-penal y los resultados de la moderna investigación neurológica”, ambos estudios en Cancio Melia y Feijoo Sánchez (2008).

²³ ZAFFARONI, 1982, p. 167.

²⁴ El Código penal peruano, en su artículo 15, dispone: “El que por su cultura o costumbres comete un hecho punible sin poder comprender el carácter delictuoso de su acto o determinarse de acuerdo con esa comprensión, será eximido de responsabilidad. Cuando por igual razón, esa posibilidad se halla disminuida, se atenuará la pena”. Auguramos una disposición similar para el Código penal chileno.

En síntesis, “si la sociedad no da a todos las mismas posibilidades, pues que cargue con la parte de responsabilidad que le incumbe por las posibilidades que le ha negado al infractor en comparación con las que le ha dado a otros. El infractor sólo será culpable en razón de las posibilidades sociales que se le han dado”²⁵.

Ya en el siglo XVIII, Jean Paul Marat se preguntaba si la retribución era justa en una sociedad injusta, fundada en el robo, la opresión y la violencia. En relación a la falta de posibilidades, la desesperanza y las carencias de las cosas más esenciales, el neorrealismo italiano, a diferencia del cine que le antecedió, que generalmente era sólo una evasiva entretención donde se narraban irreales historias con finales felices, se atrevió a enfrentar al hombre común con la amarga realidad en la que vivía.

Y la realidad no podía ser peor. Italia después de la Segunda Guerra Mundial se encontraba devastada, con una economía en ruinas, ocupada por ejércitos extranjeros, con una conciencia culpable por sus veinte años de fascismo, con niños huérfanos que robaban en las calles para poder sobrevivir, con mujeres jóvenes y bellas que se veían obligadas a prostituirse, con gente que tenía hambre y carecía de empleo u otra forma de ganarse la vida.

Este realismo, enseña Bazin, se ha opuesto a la producción americana y parte de la francesa. Los filmes italianos de la posguerra son, ante todo, documentales de lo que era, o mejor dicho, de lo que quedaba de Italia; poseen “esa sensación de reportaje, esa neutralidad más próxima a la narración oral que escrita”²⁶.

La mayor parte de los planos están rodados en exteriores y muchas veces los guiones se van creando dependiendo de lo que el director vea cuando sale a rodar. Los actores normalmente no son profesionales; así, en *La terra trema*, de Visconti, los pescadores son verdaderos pescadores contratados en el mismo lugar de la acción, y ¡vaya qué buenos actores! No por nada señala Bazin: “si los jurados no fueran lo que son, el premio a la mejor interpretación en Venecia debería haberse adjudicado, anónimamente, a los pescadores de *La terra trema*”²⁷.

En *Ladri di Biciclette*, la película más característica del neorrealismo, no hay ni una sola escena en estudio, todo ha sido realizado en la calle. Los intérpretes no son actores. Por su parte,

²⁵ ZAFFARONI, 1982, p. 168.

²⁶ BAZIN, 1990.

²⁷ BAZIN, 1990, p. 321.

Rossellini se ponía en marcha con su cámara, película virgen y esbozos de guiones que se iban modificando a gusto de la inspiración del director y de los medios materiales o humanos.

Los niños del segundo episodio de *Paisà* de Rossellini son verdaderos niños que vagaban por las calles de Nápoles y que no hacen otra cosa que autointerpretarse. Precisamente este episodio muestra, con maestría, realismo y sin ninguna pretensión de estilo, la vida de niños vagabundos que han aprendido a sobrevivir en las peores condiciones. La historia es de una belleza y simplicidad estremecedora. Un niño rescata de un robo a un soldado americano de color (Joe) que se encontraba borracho y entre ellos surge una franca amistad. Quizá la escena más conmovedora del episodio es aquella en que Joe, todavía ebrio, comienza a dormirse sobre las ruinas, y el niño, que siente un gran aprecio y admiración por este, le advierte: “si te duermes, te robo los zapatos”.

A los pocos días se vuelven a encontrar y, ahora molesto, Joe está decidido a contarle a los padres del pequeño lo que había sucedido, pero al llegar a la casa de este, encuentra sólo ruinas y miseria. Entonces el soldado le pregunta al niño: “Where are your mother and father?”; “non ti capisco”, responde el pequeño. “Dove è mama and papa?”, insiste en un seudo italiano y el niño contesta: “Mamma e papà son morti, le bombe, BUM BUM, capisci BUM BUM”.

Quizá el realismo conseguido en esta historia sea la manifestación más clara del neorrealismo y una evidente consecuencia de la libertad e improvisación con las que rodaba Rossellini. “En el fondo el estilo rosselliniano no es más que ausencia de estilo”²⁸. Obviamente la historia no condena al niño por el hurto de los zapatos, como tampoco condena a ninguno de los pequeños ladrones que se las ingenian para sobrevivir en Nápoles en ruinas. Mayor claridad de la co-culpabilidad, imposible.

También a propósito de la co-culpabilidad, algunas comedias (en verdad son tragedias vestidas de comedias), describen situaciones de vulnerabilidad social, como en *I soliti Ignoti*, de Monicelli, o *Brutti, sporchi e cattivi*, de Scola. Son comedias ambas, sin duda, pero no se trata de finales felices, ni de grandes crímenes, ni de historias absurdas capaces de lo que sea para hacer reír. En *Brutti, sporchi e cattivi* la miseria es real y la marginalidad es fuente de la delincuencia; además la crítica es mucho más ácida cuando comprobamos que ha pasado la miseria de la inmediata posguerra y las cosas parecen no mejorar. Magistralmente Scola vincula

²⁸ GIACOVELLI, 2002, p. 77.

esta comedia al neorrealismo más puro al hacer coincidir el primer plano del exterior con el último de *Roma, città aperta*.

Por su parte, los ladrones de *I soliti Ignoti* son unos pobres desgraciados, que roban como roban todos los pobres desgraciados. Así, cuando van a buscar a Mario a su casa en una barriada popular, preguntan “¿conoces a Mario?”; “acá hay 100 Marios”, es la respuesta de unos niños. “Uno que no tiene mamá y que roba”; “siguen siendo 100”²⁹.

Bibliografía consultada

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?**. Traducido por José Luis López Muñoz. 2. ed. Madrid: Rialp, 1990.

BRUNETTA, Gian Piero. **Cent’anni di cinema italiano**: 2. dal 1945 ai nostri giorni. Bari: Editori Laterza, 2004.

CANCIO MELIÁ, M.; FEIJOO, B. **Teoría funcional de la pena y de la culpabilidad**. Madrid: Editorial Civitas, 2008.

CUNEO, Silvio. **El encarcelamiento masivo**. Buenos Aires: Editorial Didot, 2017.

DELEUZE, Gilles. **La imagen movimiento**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.

DELEUZE, Gilles. **La imagen tiempo**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

GIACOVELLI, Enrico. **Un secolo di cinema italiano**: 1900-1999. T. I. Torino: Lindau, 2002.

MATTHEWS, Roger. **Pagando tiempo**: una introducción a la sociología del encarcelamiento. Traducido por Alejandro Piombo. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2003.

RIVACOBÁ, Manuel de. **Configuración y desfiguración de la pena**. Valparaíso: Edeval, 1980.

²⁹ En este trabajo seguimos a Zaffaroni en lo relativo a la co-culpabilidad, según la citada publicación de 1982 y su primer Tratado. Sin embargo, con posterioridad Zaffaroni habría modificado su concepción de co-culpabilidad, reemplazándola por la *culpabilidad por vulnerabilidad*, como se puede ver claramente en su obra “Derecho penal Parte General” del año 2000, y así también en su segunda versión de 2002. No obstante, la anterior precisión, creemos que la noción de co-culpabilidad es más sencilla y no debiera excluirse con las nuevas ideas de Zaffaroni. Asimismo, pensamos que ambas concepciones son perfectamente conciliables entre sí y que en esencia apuntan a lo mismo.



EL NEORREALISMO ITALIANO Y LA CO-CULPABILIDAD CO-CULPABILITY AND THE ITALIAN NEOREALISM

- RIVACOBÁ, Manuel de. **La nueva crónica del crimen**. Valparaíso: Edeval, 1981.
- RIVACOBÁ, Manuel de. **Violencia y justicia**. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2012.
- RIVACOBÁ, Manuel de. **Función y aplicación de la pena**. Buenos Aires: Depalma, 1983.
- TRUFFAUT, François. Presentación. In: **Roberto Rossellini**. Madrid: Fundamentos, 2006.
- VIGANO, Aldo. **Storia del cinema: commedia italiana in cento film**. Genova: Microart's, 1995.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl. La co-culpabilidad en la legislación comparada. In: **Política criminal latinoamericana**. Buenos Aires: Hammurabi, 1982.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **¿Qué hacer con la pena?**: las alternativas a la prisión. Ponencia dictada durante el encuentro internacional “La experiencia del penitenciarismo contemporáneo: aportes y experiencias”, celebrado los días 26 y 27 de julio de 1993 en la Ciudad de México, 1983.

Recebido em: 07/04/2025

Aprovado em: 30/04/2025