

**INVENTARSE UNA ESPECIFICIDAD. REFLEXIONES SOBRE EL CINE
ITALIANO CONTEMPORÁNEO**

Valeria Camporesi
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia y Teoría del Arte
campores@teleline.es
valeria-camporesi@uam.es

ABSTRACT: La comunicación propone un análisis de conjunto de la producción italiana de la última década en el marco de las transformaciones industriales y políticas que marcaron el mundo del cine en Italia a partir de la segunda mitad de los años Setenta. La hipótesis es que hasta en el núcleo central de la superviviente “identidad cinematográfica italiana”, el cine de compromiso, es posible en realidad detectar una fuerte sintonía con algunas tendencias del cine global. La última parte de la comunicación estará dedicada a un análisis de la película *Segreti di stato* (P. Benvenuti, 2003), exploración de un episodio especialmente dramático, y simbólico de la historia política italiana, detectando precisamente lo que la acerca a una “tradicción” nacional (sobre todo rosselliniana) y lo que la proyecta en cambio hacia el estilo y el significado de cierta línea documental internacional.

¿Porqué hablar de cines nacionales? ¿En qué sentido y a través de qué recorridos una reflexión sobre un corpus de obras seleccionado de forma artificial separando las películas “italianas” del panorama internacional o global – en base a una definición provisional de su pertenencia cultural-industrial – nos puede ayudar a entender el cine de las últimas décadas?

Según la literatura más reciente, hay al menos dos factores que tienen que ver con el cine italiano de la posmodernidad que se resisten a una homologación globalizada y/o a una pérdida de significado de la dimensión nacional para el estudio del cine italiano. Estos dos factores se identifican, así como es tradicional e inevitable en el cine desde sus comienzos, con una realidad industrial estrechamente y literalmente representada en

la realidad cultural y material de los textos cinematográficos y de las lecturas que de ellos se hacen en el espacio público.

En esta breve comunicación se intentará abordar ambos aspectos, con el objetivo de ofrecer una visión sesgada y sintética pero pretendidamente de conjunto acerca de lo que está ocurriendo en el cine italiano de los últimos treinta años. Pero con una limitación importante: la comunicación asume como problema sólo una parte de la producción cinematográfica, aquella en la que es posible detectar soluciones formales e industriales innovadoras. Esto implica una concentración exclusiva en las obras de “autores visibles” con el objetivo de encontrar en sus textos y condiciones de producción la traza de un pensamiento.

La televisión: madre y killer del cine italiano.

Hay un hecho específicamente italiano que marca la historia del cine en ese país de manera contundente y definitiva¹. En 1976, una sentencia del Tribunal Constitucional elimina el monopolio televisivo de la RAI sin que exista un marco legislativo que ponga orden y otorgue legitimidad a la liberalización. El desordenado y frenético proliferar de emisoras creadas desde la nada que se desarrolla a partir de ese momento decreta, entre otras cosas, el fin definitivo del circuito de salas de barrio, cines parroquiales, cineclubs, que había marcado de forma sustancial la experiencia del espectador cinematográfico en Italia desde los años de la posguerra. La peculiaridad nacional residiría en la violencia y la dimensión del impacto de la televisión sobre el cine, más que en su naturaleza. El fenómeno de la progresiva sustitución del cine por la televisión como medio de comunicación audiovisual de masas por excelencia, evidentemente generalizable a cualquier país, ocurrió aquí de una forma especialmente radical, creando una relación de extrema dependencia en todos los niveles

Sin embargo, aunque parece difícil cuestionar que esta situación provocó una drástica reducción en el número de espectadores y de entradas vendidas, más difícil es decidir el impacto que esta situación tuvo en el cine, si tenemos en cuenta, como recuerda Sorlin, que los cinéfilos de los Setenta no sólo no despreciaban la televisión, sino que adoraban

¹ Véase la interpretación y el análisis de este fenómeno en V. Zagarrío, *L'anello mancanta. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Pesaro, Lindau, 2004, págs. 149-202; y en P. Sorlin, *Italian National Cinema*, Londres, Routledge, 1996, págs. 144-164.

ver películas antiguas en la pequeña pantalla², o en emisión directa (la oferta era espectacular precisamente por el infinito número de emisoras), o, en menor medida, en vídeo. Aquí es posible entonces detectar un primer ámbito en el que las televisiones privadas de la segunda mitad de los Setenta, primeros Ochenta, con su omnipresencia y pluriidentidad, tuvieron, sin lugar a duda, una función paradójicamente cinéfila: en la incansable retransmisión de películas de todas las épocas y distintos países, fomentando o dando nuevo aliento a la dimensión social del cine³.

Si es imposible llevar a cabo, en la economía de este ensayo, un análisis de la programación cinematográfica de las televisiones privadas y públicas en esos años, sea suficiente un sólo dato para evocar la función de promoción del cine que la pequeña pantalla ejerció en Italia en este momento. *Io sono un autarchico* (1976), el primer largometraje de Nanni Moretti, filmado originalmente en Super8, concebido y financiado en los márgenes de la industria, distribuido por su autor, exhibido en su primer recorrido comercial en un sólo cineclub romano⁴, termina siendo emitido por la segunda cadena de la televisión pública diez meses después de su estreno, en octubre de 1977. Y es precisamente el pase por televisión que, además de poner a Moretti en contacto con su público natural a nivel nacional, será determinante para que pueda encontrar un hueco en la industria cinematográfica.

Pero esta faceta constructiva del terremoto audiovisual de finales de los Setenta, que parece que podría caracterizar de forma más intensa que en otros países la relación cine-televisión en Italia, tuvo importantes consecuencias no sólo a la hora de construir públicos, y de volver a llevar a las salas, a algunas salas, al menos, al cinéfilo televisivo, sino también, de forma análoga a lo que ocurrió en otros países, se acompañó a una actividad de peso en el ámbito de la producción de películas. Aunque la intervención de la televisión en la producción cinematográfica hubiese empezado ya en los primeros Setenta⁵, es sobre todo en la segunda mitad de la década que el fenómeno adquiere una relevancia casi definitiva para la supervivencia de la industria cinematográfica.

² P. Sorlin, cit., p. 147,

³ Véase G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, págs. 443-444.

⁴ La historia de la distribución de *Io sono un autarchico* es reconstruida al detalle en F De Barnardinis, *Nanni Moretti*, Milano, Il Castoro Cinema, 2001, págs. 24-26; en las págs. 42-43 se analizan las consecuencias de ese lanzamiento para su siguiente producción, *Traperos* (Ecce bombo, 1978).

⁵ Véase los datos ofrecidos en Zagarrío, cit., pág. 180. Véase también P. Sorlin (pág. 149, cit.) que señala como “fue primero la intervención de RAI, y luego el surgimiento de las redes independientes, incapaces de producir sus propios programas, que dieron al cine su segunda oportunidad”, a nivel industrial.

Igualmente curioso, en el ámbito de este posible intercambio positivo entre los dos medios, la decisión tomada en esos años en RAI de filmar las series dramáticas de calidad en celuloide.

A partir de este momento, la aportación financiera de la televisión se convierte en elemento determinante de la producción cinematográfica⁶. Quien mueve los hilos de la televisión, o de las televisiones, podrá cómodamente ejercer, o intentar ejercer, una influencia fulminante en el mundo del cine, para bien o para mal, según se miren las cosas: en favor de la pluralidad y la innovación en contenidos y formas, o en defensa de lo existente y en función eminentemente conservadora, dependiendo de la orientación política de las empresas televisivas. Esto explica como es posible que dentro del mismo marco que permitió el acercamiento del público al cine de Moretti, o que produjo *Padre Padrone* (Hnos. Taviani, 1977; Palma de Oro en Cannes, 1977; producción RAI), se llevará a cabo veinte años después el intento de censura sobre *La mejor juventud* (*La meglio gioventù*, M.T. Giordana, 2003), programa de ficción encargado por la RAI que consigue superar las reticencias a su emisión a partir del éxito que le otorgan los críticos y el público de las salas y de los festivales cinematográficos.

La preocupación por lo público: ¿una señal de identidad?

En un panorama industrial tan rígido, que oscila con demasiada facilidad de la promoción al producto de “calidad” a la censura y al control ideológico⁷, parece poco sorprendente que la preocupación por el espacio público se encuentre en el centro de un número relativamente importante de obras cinematográficas⁸, bastante más allá de los casos más explícitos y conocidos, también fuera de las fronteras italianas, como pueden ser los de Nanni Moretti, Gianni Amelio, y Marco Tullio Giordana, o, entre los que

⁶ Con la posible excepción de algunos, pocos, *blockbusters*, que, de forma similar a lo que ocurre en España, con ritmo irregular pero relativamente previsible, dilatan enormemente el número de entradas vendidas, y de recaudaciones, en las temporadas de su estreno. Entraría en esta categoría el cine de Loenardo Pieraccioni, por ejemplo, que, con *Il ciclone* (1996), “conquista al gran público de las familias, pone de acuerdo, por primera vez, después de décadas, espectadores de distintas generaciones” (G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Turín, Einaudi, 2003, pág. 289).

⁷ Son muy significativas en este sentido las intervenciones del gobierno Berlusconi para influir en el jurado del Festival de Venecia de 2003 (véase www.cinematografo.it), así como las manifestaciones públicas de júbilo de ministros y exponentes del ejecutivo cuando *La habitación del hijo* (Moretti, 2001) fue excluida por la Academia de Hollywood de entre las nominadas al Oscar a mejor película extranjera.

⁸ Según Maurizio Fantoni Minnella, que dedica un libro al argumento, “el cine italiano redescubre la pasión por la política en un momento histórico en el que parece prevalecer más bien el principio de la evasión a cualquier coste” (M. Fantoni Minnella, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Turin, UTET, 2004, pág. vii).

están de vuelta a sus orígenes más politizadas, el Marco Bellocchio de *Buongiorno, notte* o el Bertolucci de *Soñadores*, ambas de 2003. Más allá de las legítimas dudas que se puedan albergar acerca de la calidad de algunas, al menos, de estas obras, en estas, como en las películas de Paolo Benvenuti, Francesca Comencini, Davide Ferrario, Silvio Soldini, Gianluca Tavarelli, Antoino Capuano, Saverio Costanzo, y Eduardo Winspeare, entre otros, se percibe la misma ansia de sumisa reivindicación de valores sociales e ideológicos que parecen haber sido expulsados, o demonizados, en la esfera pública. Hasta la profundización en lugares, relatos, y tradiciones culturales de carácter local, como ocurre, por ejemplo, con el cine de los directores napolitanos, termina adquiriendo un valor de resistencia, de defensa del peso de alternativas minoritarias, ya sea por su riqueza cultural y formal (el anclaje entre el cine y el teatro en el citado caso de Nápoles)⁹, o por su modesta pero sólida capacidad de alimentar un tejido industrial nuevo¹⁰.

Como caso de alguna forma sintomático de esta situación, parece interesante analizar la última película de Paolo Benvenuti¹¹, *Segreti di stato* (2003), un acercamiento novedoso a un acontecimiento histórico de muy relevante significado político, la masacre de Portella della Ginestra¹², que había sido narrada en muchas obras anteriores, incluyendo un clásico del cine político italiano, el *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi (1961). Aunque las intenciones, los estilos y los datos disponibles sean muy distintos, según los autores, así como la problemática industrial, y las características de las épocas históricas desde las cuales se ha articulado la misma historia, lo que resulta enormemente sugerente de la aportación de Benvenuti es precisamente la relación de dependencia y a la vez autonomía que establece con esos relatos cinematográficos, insertándose por así decirlo en una tradición fuertemente nacional, con una batalla simbólica de implicaciones locales, pero con unas intenciones

⁹ Analizado en Dario Minutolo, "Il cinema all'ombra del Vesuvio. La topografia come 'forma simbolica'", en V. Zagarrío, ed., *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Padua, 2000, págs. 325-342.

¹⁰ En apoyo a esta hipótesis de la fuerte conciencia que los directores "comprometidos" tienen de la estrecha correlación entre construcción de un tejido industrial nuevo y posibilidades de expresión, se puede citar, además del célebre caso de Moretti y de su casa de producción y distribución, el prestigio adquirido por Kermit Smith antes de su prematura muerte.

¹¹ Para una recopilación de su trayectoria, véase la entrevista "Paolo Benvenuti, figlio di un documentarista", *Cinemasessanta*, 275/&, enero-abril 2004, págs. 69-80.

¹² El 1 de mayo de 1947, un grupo de bandidos, al mando de Salvatore Giuliano, disparó en contra de una manifestación de campesinos que se habían reunido en Portella para celebrar la fiesta del trabajo. Aunque el gobierno de la época negara cualquier tipo de implicación política, en varios momentos de la historia posterior, Giuliano mismo, algunos de sus lugartenientes, así como la documentación oficial conocida sólo recientemente, indican que la acción se concibió en ambientes fascistas.

y un tono inéditos, que podrían tener más que ver con las orientaciones del cine internacional de compromiso de estos últimos años que con las tradiciones formales del cine italiano. Así, el análisis de *Segreti di stato* permite volver a plantear la cuestión de la vigencia de la categoría de “cine nacional” en el contexto de las últimas décadas. ¿Hasta qué punto esta película se explica con el escenario cultural-político específicamente italiano¹³, al que daría una respuesta en línea con una tradición asentada en el marco del cine nacional¹⁴, y en qué medida, en cambio, es un análisis/denuncia de los mecanismos del poder, de la censura retrospectiva, de la manipulación de las conciencias, que tiene un planteamiento comparable al del documental más contemporáneo? La decisión de no incluir ni una sola reconstrucción dramatizada de los acontecimientos históricos, y de centrar el peso del relato en la investigación actual parece indicar precisamente una sintonía con una trayectoria a este punto bien asentada en el cine internacional.

¹³ La alusión es a la agresividad con la que el gobierno Berlusconi ha planteado una revisión de la historia de la democracia en Italia.

¹⁴ La trayectoria del cine “didáctico”, así como la explica el mismo Benvenuti en la entrevista citada, tiene muchos puntos en común con el proyecto rosselliniano.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.