

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Ciencias Históricas

Italia, Historia y Cine

Tesina para optar al Grado de Licenciado en Historia

Autor:

Karen Contreras Orellana

Profesor Guía: Zvonimir Martinic Dripc

Santiago, Chile Julio 2006

..	1
AGRADECIMIENTOS .	3
Introducción .	5
Capítulo I . .	9
El Fascismo es llevado a la pantalla . .	9
Mussolini y la implantación del régimen .	10
La ordenación orgánica para la conformación del consenso .	13
LUCE, la primera pieza de la fábrica del consenso . .	14
La ley de 1931 .	15
La Dirección General de Cinematografía .	15
El Centro Experimental Cinematográfico . .	16
Cinecittà . .	17
Ley Alfieri (1938) .	18
La máquina del consenso en movimiento. La diversidad de los medios de propaganda .	19
Los noticiarios y documentales cinematográficos .	21
LUCE, el pilar para la formación del mito del Duce . .	23
La LUCE a través del tiempo .	24
Los largometrajes de ficción .	27
La propaganda directa. El cine en camisa negra . .	28
La producción de géneros distantes, la propaganda indirecta .	29
Estética fascista .	35
Capítulo II .	45
Un cine antropomórfico .	45
El nuevo sentimiento del pueblo italiano .	46
El Neorrealismo un movimiento antropocentrista . .	48
La actualidad del primer Neorrealismo . .	49

La inmediata posguerra y la proyección de los movimientos de Resistencia y Liberación .	51
Las consecuencias de la guerra .	59
El problema del campo . .	66
El problema de la desocupación . .	69
Ladrón de Bicicletas . .	70
Roma a las 11 .	71
Una sociedad enferma, Europa '51 . .	74
El cine endurece a los hombres y los hace mayores antes de tiempo .	75
La política italiana durante los años del Neorrealismo . .	77
La nueva situación del cine italiano .	78
Estética Neorrealista . .	81
Realismo estético. Una ilusión de la realidad hecha de un complejo de abstracción . .	83
La obsesión por mostrar .	84
Los espacios urbanos .	84
La profundidad de campo .	85
Las formas de identificación con el público. La cámara activa, la fotografía y los códigos de tiempo .	86
Capítulo III . .	91
Desde el férreo análisis de la realidad a la comedia .	91
Una nueva Italia . .	92
De un cine de dibujantes a un cine de pintores . .	94
Un cine diferente . .	96
Federico Fellini: La Dolce Vita y el realismo crítico .	97
La denuncia en la pantalla. El realismo crítico .	98
Lenguaje cinematográfico .	100
El microcosmos del autor .	102
Michelangelo Antonioni. El Desierto Rojo, la crónica de un mundo enfermo .	105
La ruina de lo heroico . .	106

El protagonismo de la mirada, una de las nuevas consideraciones .	107
Relaciones entre lo político y lo estético .	108
Antonioni y el color . .	109
Pier Paolo Pasolini. La mirada sobre el hombre .	110
La estetización valórica .	112
La comedia italiana . .	114
Una generación de realizadores .	114
El “Milagro italiano” .	115
Los Monstruos: Un festín del espíritu crítico . .	116
Conclusiones .	121
Bibliografía .	125
Bibliografía General .	125
Bibliografía específica . .	126
Publicaciones periódicas . .	128
Publicaciones digitales .	128
Documentales . .	128
Índice Filmográfico . .	131
Filmografía Primer Capítulo ¹⁹⁰ . .	131
Filmografía Segundo Capítulo .	139
Filmografía Tercer Capítulo .	155

¹⁹⁰ El presente índice filmográfico ha sido conformado a partir de la compilación de varias publicaciones. Algunas de ellas están citadas textualmente, otras tuvimos que traducirlas y/o complementarlas con sinopsis publicadas en libros, revistas cinematográficas, compendios filmográficos y fuentes cinematográficas digitales, entre otros recursos. Cabe destacar que las traducciones de los títulos que se muestran no son literales, sino corresponden al título con el cual los filmes se exhibieron en América Latina.

A Carlos, Ivonne, Brian y María Graciela. Los pilares de mi vida

AGRADECIMIENTOS

Realmente hubiese sido imposible llevar a puerto este trabajo sin aquellas personas que, hoy me doy cuenta, estuvieron en todo momento allí para ayudarme, aconsejarme y alentarme a seguir trabajando.

En primer lugar a mi familia, por su apoyo y paciencia. Al señor Zvonimir Martinic, por su constante interés en el proyecto, por la confianza depositada en esta tesis, por sus interminables correcciones y consejos hacia el trabajo y mi persona. Agradezco también a Antonio, por haber facilitado mi tarea en los innumerables aspectos técnicos y por haberme ayudado con entereza, incluso en aquellos momentos en que las fuerzas nos abandonaban. Por último, al Instituto Italiano de Cultura, en especial a don Marcos Morales, por el material fílmico proporcionado y por permitirme el libre acceso a las dependencias del Instituto.

Introducción

En el último tiempo el análisis de las formas de producción artísticas ha ido ganando cada vez más terreno dentro de la historiografía. Hasta hace unos años atrás, la aseveración: “amargo silencio hemos tenido frente al Arte” era aceptada como verdadera; hoy sin embargo son innumerables las propuestas teóricas y metodológicas que conciben las formas de expresión artísticas como documento histórico.

Sin embargo la miopía frente al Arte no se ha curado del todo, pues las formas de expresión artísticas son documentos especiales, que merecen por lo tanto un tratamiento singular. Ello radica fundamentalmente en que detrás de cada creación, existe una actitud conciente de realización, es decir, cada creación contiene en sí un deseo de mostrar no tan sólo lo evidente, sino también lleva adosado un por qué. Ese por qué es el que nos debiera interesar, y desde allí proyectar las líneas de investigación necesarias.

Hoy la historiografía utiliza cada vez más las imágenes como documentos, fundamentalmente porque ha entendido que toda imagen lleva adosada una forma de discurso, que todo tipo de imagen, publicitaria, artística, política, lleva contenida en sí toda una carga ideológica, que a la hora del análisis en profundidad revela un sinfín de significados, que implícitamente conducen hacia una determinada forma de pensamiento. Pese a todo esto, poco se ha dicho en referencia a la imagen en movimiento, la cinematografía. Para ser sinceros, la historiografía tradicional ha subestimado su valor como documento histórico, y aún cuando en el último tiempo el tema se ha abierto dentro de los círculos especializados, la mayoría de los trabajos siguen estando en manos de sociólogos y estetas. Podríamos argumentar que tal situación radica fundamentalmente

en que la cinematografía, a diferencia de las otras formas artísticas es masiva; desde su inicio movió enormes cantidades de dinero, se vulgarizó rápidamente. Desde sus primeros años fue considerada más que una forma de expresión artística, una diversión para la burguesía ignorante del verdadero significado del Arte. Por otra parte, la cinematografía en sí contiene una diversidad de elementos que para el historiador resultan difíciles de asimilar; la composición estética del lenguaje cinematográfico, los códigos temporales, la forma de montaje, los términos de producción impuestos por el mercado, los caracteres de distribución del filme, entre otros, son elementos que resultan muy difíciles de aglutinar e interpretar en una sola investigación.

Cuando nació el cine, el hombre por primera vez era capaz de apreciarse en movimiento, lo que constituyó una verdadera revolución. Pues ese efecto de realidad o ilusión de realidad que entrega el cine, resulta casi imposible de parangonar con otras formas artísticas. En otros términos, con la llegada del cine el hombre pudo mirarse a sí mismo con mayor facilidad, y no hablamos sólo en términos físicos sino por sobre todo en términos psicológicos y filosóficos.

A los pocos años de su aparición, el cine, gracias a su principal característica, el ser un medio de comunicación masivo por excelencia, fue utilizado con los fines más diversos. En este sentido el espectro resulta tan amplio que es casi imposible establecer claramente sus límites, a saber: como elemento de expresión artística, como difusor de ideologías, como medio de desarrollo de planteamientos estéticos determinados, como mero vehículo para la entretención o como simple negocio y así, aún cuando este convirtió en una de las más grandes atracciones del siglo XX, también fue el vehículo de expansión de los más increíbles planteamientos ideológicos. Pues recordemos que uno de los méritos más grande que tiene el cine a la hora de atraer a las masas, es que no necesita de la previa alfabetización de su público, ni menos aún de una capacidad intelectual desarrollada para poder asimilarlo.

En definitiva lo que tratamos de explicar es que el cine, debido a la multiplicidad de elementos que contiene, también se revela en una diversidad de dimensiones sorprendentes. Así comprendemos que lo que se vuelve una limitante para el historiador, también se convierte en un efervescente manantial que sirve a su vez como punto de partida para la exploración de las formas de conocimiento, representación y memoria de una nación.

La investigación que aquí presentamos trata de ahondar cómo el cine transitó, desde ser un elemento utilizado por los sectores dirigentes para legitimarse durante el Fascismo, hasta convertirse en un elemento utilizado por el pueblo para reafirmarse frente a las cúpulas.

Dejemos en claro sí, que lo que aquí presentamos no es una Historia del cine, ni una Historia de Italia; lo que pretendemos es un acercamiento a la Historia italiana durante los periodos de posguerra y su relación con los procesos de reconstrucción vistos a través de la forma fílmica.

Quisimos abarcar ambos periodos de reconstrucción posbélica, con el fin de establecer a través de la forma fílmica, las diferencias entre uno y otro. De esta forma el corte temporal que abarca esta tesis, lo establecimos entre 1922, año en que el Fascismo

llega al gobierno en Italia y que se manifiesta para el pueblo italiano como la posible vía de solución ante la amarga situación sufrida luego de la Primera Guerra Mundial, hasta 1963, cuando finaliza el llamado “Milagro económico italiano”, y con él se cierra definitivamente el periodo de reconstrucción luego de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, desde 1922 a 1963, distinguimos tres periodos filmográficos distintos: aquel propio del Fascismo, en respuesta a la primera Guerra Mundial, el Neorrealismo, desprendido de la Segunda Guerra Mundial y por último un tercer periodo, producto de la transformación económica experimentada por Italia. Así, de acuerdo a estos tres periodos diferentes de la cinematografía italiana, pretendemos dar a conocer cómo los distintos procesos de reconstrucción están reflejados y en gran medida guiados por el cine; cómo en cada uno de los intentos filmográficos están reflejadas las condiciones materiales, sociales y psicológicas del pueblo italiano; cómo las formas de comprensión estética fueron variando de acuerdo a determinados intereses, políticos y sociales; y finalmente, cómo la llamada sociedad de masas se hace presente, en forma explícita o no, al interior de la diversidad fílmica.

Así, la investigación se ha estructurado de acuerdo a una forma general, en donde cada uno de los tres capítulos que componen la investigación está dividido a su vez en tres grandes apartados. Pretendemos en el primero de ellos tratar de contextualizar política o económicamente el periodo, según su implicancia. En el segundo apartado, quisimos abocarnos específicamente a la producción fílmica, mientras que en el tercer apartado, hablamos sobre la forma estética puntual, formulada en cada uno de los periodos mencionados.

A su vez, la macro-estructura de esta investigación está diseñada en los mismos términos anteriormente señalados. Un primer capítulo centrado en el análisis de las circunstancias políticas de creación fílmica, tratando de dar cuenta cómo el Estado fascista se empeñó en diseñar un aparataje orgánico que trajera remesas al gobierno, al mismo tiempo que buscaba legitimarse en la forma cinematográfica. Un segundo capítulo en donde el énfasis está puesto en el tipo de producción fílmica realizada durante los años de la segunda posguerra, tradicionalmente llamado “Neorrealismo italiano”, en donde tratamos de explicar cómo surgió este movimiento artístico, cuáles fueron sus implicancias y hasta donde llegó, dentro de una propuesta teórica que se fue haciendo sobre la marcha. A través de él entonces tratamos de descubrir ese sub-mundo existente en el pueblo italiano, develado a través de historias significativas, pero que se destacaron por su sencillez. Por último el tercer capítulo se centra casi exclusivamente en el análisis de las formas estéticas abordadas por la cinematografía luego de la muerte del Neorrealismo. En él resulta interesante descubrir cómo el progreso económico de Italia durante la segunda mitad de la década de 1950, influyó en el desarrollo de nuevas formas de concepción artísticas, derivadas principalmente de los cambios experimentados por la sociedad.

Hemos hablado anteriormente de la diversidad que presenta el cine a la hora de su estudio. Por lo mismo, metodológicamente, tuvimos que recopilar esa misma diversidad de fuentes. Los noticieros cinematográficos y los filmes fueron nuestras fuentes primarias, como igualmente revistas cinematográficas de la época, entrevistas a directores, guionistas, actores y personal técnico se constituyeron en otras fuentes que estructuraron

nuestra investigación. Estas fuentes tuvimos que complementarlas con la historiografía relativa al periodo, además de discursos de autoridades, mandatarios y economistas, entre otros. Debimos además utilizar datos estadísticos de desempleo, mano de obra, crecimientos económicos, producción de bienes, las que contrastamos con las anteriormente señaladas.

De todo lo anterior es posible comprender el tratamiento metodológico que seguimos; tratamos de abarcar la producción artística cinematográfica desde su pluridireccionalidad, teniendo en cuenta como premisa fundamental, como dice Ortega y Gasset, que el hombre es en la medida de haber sido; de la misma forma su imaginario, su producción, su forma de mirar el mundo que le rodea, es también un modo de dejar recuerdo de sí mismo y de su época, de vivir todavía en su creación, y para el caso específico del cine, de revivir en la sucesión de fotogramas.

Presentamos entonces una investigación que pretende ser un primer acercamiento a las formas de representación colectivas asumidas por la nación italiana luego de ambos conflictos mundiales, en los cuales el hombre común y corriente jugó un rol principal. Dejamos en claro que ésta no es una Historia de grandes hechos u hombres; al contrario, es - como quiso escribir una vez Rossellini el destacado director italiano - una Historia de hombres sencillos, que a través de otros hombres, dejaron testimonio de sí, para que luego otros conocieran qué es el sufrimiento, la incertidumbre, el dolor, la desesperación, el miedo, el hambre, pero asimismo la alegría de sentirse vivos y de poder asumirse con defectos y virtudes, mientras emprendían la marcha hacia la reconstrucción de un mundo mejor.

Capítulo I

El Fascismo es llevado a la pantalla



Imagen1: Primer manifiesto publicado para la inauguración de Cinecittà, 1937

“L a informalidad seguida de palinodia, puede ser funesta para un gobernante parlamentario sujeto a la crítica del diálogo polémico, pero no perjudica gran cosa a ningún dictador, porque su prensa y su radio la encomian unánimes, con éxito indefectible ante el vulgo bobalicón de la calle o de los salones, como atisbo feliz del estadista genial.”¹

Mussolini y la implantación del régimen

Al término de la primera Guerra Mundial, Italia se vio enfrentada a una crisis económica coincidente con una crisis política; manifestada esta última por la pérdida del poder político del centro giolittiano.

El Partido Liberal, eje del sistema parlamentario, se vio fragmentado en una serie de

¹ Duque de Maura. *La Crisis de Europa*. Ediciones Rialph, Biblioteca del pensamiento actual. Madrid, 1952. pp. 81-86.

facciones, lo que fue además un fenómeno similar respecto a lo acontecido en otros partidos políticos. Los dos nuevos grandes partidos de masas, el Partido Socialista y el Partido Popular Italiano, no quisieron integrarse al Gobierno, lo que significó que durante el periodo 1920-1922 se fuese dando un proceso de paulatina pérdida del poder político, hasta desembocar en un verdadero vacío de poder. Conjuntamente con ello, este periodo mostró la reacción del proletariado italiano, dirigida por el Partido Socialista, que protestó violentamente en contra de las condiciones económicas del país desplegando una activa lucha con huelgas y manifestaciones lideradas por los principales sindicatos de izquierda; desarrollándose aquello que la historiografía ha denominado el “Bienio Rojo” (1920-1921).

El temor al socialismo por parte de ciertos sectores y la inexistencia de un Partido Conservador flexible, fueron el piso político sobre el cual se estableció el contrapeso hacia una izquierda activa, a través de la manifestación de un joven movimiento: el Fascismo, creado en 1919 por un ex socialista, Benito Mussolini, el que a través de los denominados *fascios di combattimento*, escuadras de acción fascistas, utilizó indiscriminadamente la violencia para reprimir a aquellos que consideraba enemigos del Estado.

En honor a la verdad, no se podría calificar a este movimiento como una ideología, sino más bien como un conjunto de postulados eclécticos marcados fuertemente por el nacionalismo y por el futurismo.

Dada la incapacidad de la clase política italiana de arbitrar las medidas necesarias para solucionar la crisis, el Fascismo fue desarrollando una activa labor en la cual el enemigo directo fue la izquierda, la que debía ser reprimida violentamente, demostrando de esta manera a la clase política dirigente su propia ineficacia. De ahí entonces que durante los años 1920-1922 el Fascismo se fue abriendo camino hasta constituirse en una suerte de Estado alternativo al desfalleciente Estado liberal. La Marcha sobre Roma del 28 de octubre de 1922 que significó a los fascistas la conquista del Gobierno, no fue sino la culminación de un proceso de crisis, en el cual todas las fuerzas políticas habían retrocedido, dejando el campo abierto a este novel partido.

Desde 1922 en adelante se inició la fascistización del Estado italiano y la concreción de un régimen monopartidista, personificado en un líder carismático que encarnaba todas las virtudes que hacían necesaria la instalación del Estado totalitario.

El Fascismo encontró resonancia principalmente en la pequeña burguesía, quienes habían sido los más afectados por la guerra, mientras los extremos de la escala, es decir, la gran burguesía, los obreros y campesinos habían resultado favorecidos.² Por lo tanto los sectores medios, quienes resultaron más resentidos, fundamentalmente por el nulo apoyo que habían otorgado los socialistas al Gobierno en el momento de su entrada a la guerra, fueron aquellos sectores donde Mussolini, el Duce, encontró su gran apoyo. Esa misma clase media era presa de rencores, ocasionados en la medida que regresaban desde los campos de batalla y se encontraban desocupados, al tiempo que la inflación producida por la posguerra, estimulaba la acción de las clases trabajadoras quienes

² Matthews, Herbert. *Los frutos del Fascismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1944. pp. 62 - 63.

buscaban mejoras salariales. Eran también los sectores rurales quienes se veían como posibles focos de agitación por parte de los sectores antisocialistas, en la medida que su población aumentaba, junto al coste de la vida, mientras que los salarios lo hacían muy por debajo.

Todos estas posibles causas de movimientos sociales hacían temer a los sectores dirigentes, mucho menos que la posible amenaza del Fascismo, que se veía como una de las posibilidades de retención de las fuerzas sociales.³ El “terror rojo”, como se le ha llamado, era inmensamente grande, aunque de cierto modo infundado. *“Sin embargo, la alarmante actitud y los discursos de los políticos del partido socialista italiano oficial, hacían pensar que la revolución roja era inminente. Estos hombres imitaban el lenguaje de Lenin, aunque eran incapaces de imitar sus obras y no tenían idea de cómo podía darse una revolución en Italia.”*⁴

Cuando la debilidad del poder público, también evidenciada en la inestabilidad ministerial, la pasividad de parte de los gobiernos liberales y el temor de una guerra civil, se hicieron presa de todos los flancos, llegó Mussolini como una especie de oscuro Mesías; que supo aprovechar cada tipo de coyuntura a su favor.

Varios eran los problemas que Mussolini debía solucionar, no sólo las consecuencias de la posguerra afectaban a Italia, sino también cuestiones del tipo interno. Las diferencias entre el norte y el sur del país eran notables, más aún cuando éstas eran agravadas por los fuertes regionalismos y la emigración, principalmente de la población del sur del país. La solución inmediata al problema era desarrollar un nacionalismo exacerbado, el cual no solamente debía levantar moralmente a la población, sino también contribuir a reducir las diferencias existentes.

Lo que siempre tuvo claro el Duce fue que ese afianzamiento en el poder - aunque nunca estuvo acompañado de un delineamiento claro y más bien fue modelándose según se presentaban las circunstancias - debía irse integrando en cada uno de los habitantes; éstos debían impregnarse de una conciencia, tan poderosa, que nada que se opusiese al sentido de Estado fascista - promulgado por Mussolini - se pudiera albergar en sus conciencias.

Cabe preguntarse ¿cómo fue posible que este hombre lleno de ideas y actitudes contradictorias, lograra mantenerse por tantos años posicionado a la cabeza del Gobierno italiano?

Lo que en este primer capítulo nos aventuramos en señalar, es que Mussolini fue catapultado hacia las cúpulas del poder, aprovechando una situación coyuntural vivida por el pueblo italiano, que giraban en torno a las deficiencias morales, económicas, políticas e ideológicas. En este sentido, los medios de comunicación y en especial el cine, tuvieron una relevancia fundamental; pues desde el púlpito que éstos le ofrecían, fue posible manejar a un pueblo, en su gran mayoría hambriento, carente de educación, deprimido moral y económicamente, más aún insatisfecho. Al percatarse de ello,

³ Parker, R. A. C. *El siglo XX. Europa, 1918-1945*. Siglo XXI Editores, decimosexta edición. Madrid, 1992.

⁴ *Ibid.* p. 98.

Mussolini habría tratado de montar un aparataje orgánico de gran envergadura en torno a los medios de comunicación y en especial alrededor del cine, con el propósito que desde allí fuese posible adoctrinar a las masas y de paso entregarle un barniz de legitimidad a un Gobierno totalitario.

La ordenación orgánica para la conformación del consenso

“No era posible pasar dos horas en ningún cinematógrafo, olvidados del Fascismo, como hubiera sido ideal para aquel pueblo atosigado de propaganda, pues los tentáculos del Ministerio llegaban también a todas las salas cinematográficas del país por medio de películas documentales del noticiario Giornale LUCE.”⁵

Con el fin de armar todo un esqueleto de manipulación, el Gobierno fascista creó un entramado, que tuvo como base los medios de comunicación de masas. Acerca de este tema, sin duda el Duce sabía bastante; había sido director de varias publicaciones periódicas, tenía una larga carrera como redactor de artículos, en donde más allá de sus sucesivos cambios de color político y tendencias, sabía muy bien lo que las masas ansiaban y no tenía problemas en entregárselos, con palabras fuertes y violentas más que precisas, con golpes en la mesa que superaban la contundencia de sus ideas.

A los pocos días de transcurrida la marcha sobre Roma, el consenso general entre los sectores ligados a la industria cinematográfica italiana, era que la llegada de Mussolini traería consigo un resurgimiento inmediato de la alicaída industria.⁶ En realidad esto no sucedió así, la década de 1920 no trajo grandes transformaciones en el cine italiano por lo que habría que esperar hasta la próxima década para observar un real interés por parte del Estado fascista en cuanto a la factura de propaganda cinematográfica que potenciara no sólo al régimen como tal, sino también sus decisiones en los terrenos más susceptibles de ser influenciados por la opinión pública.

Si pudiésemos ver el proceso completo de la conformación propagandística fascista, observaríamos que la disposición orgánica de los elementos integrantes, se estructuraron en forma paulatina, con una lógica progresiva, hasta llegar a conformarse en una fuerza heterogénea y unificada.⁷

⁵ **Moreno, Helena. *Así cayó el Fascismo*. Editorial La Universidad. Buenos Aires, 1944. p. 42.**

⁶ En 1919, la creación de un trust, la Unión Cinematográfica Italiana, que monopolizó totalmente los estudios, vino a agravar una crisis iniciada por la guerra. El cine italiano empezó a agonizar lentamente, hasta que en 1922 comenzaron a cerrarse los estudios cinematográficos. En: De la Colina, José. *El Cine Italiano*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1962.

⁷ Brunetta, Gian Piero. *Cen'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Laterza Editori. Roma, 1995.

LUCE, la primera pieza de la fábrica del consenso

Durante la década de 1920, los esfuerzos del Estado italiano se centraron principalmente en la producción constante de noticiarios, por medio de los cuales el régimen, aseguraba en gran medida, el dominio de las conciencias. Justamente en este periodo salió a la luz una de las primeras entidades creadas por el Fascismo que se constituyó en uno de los elementos fundamentales de la ordenación orgánica fascista, LUCE.

Corría el año de 1923, Italia se encontraba todavía ajustándose a la nueva forma de gobierno recientemente impuesta, cuando se creó LUCE, la primera piedra de la fábrica del consenso dispuesta por el Fascismo. Hasta entonces LUCE era una sociedad anónima, con el nombre de *Sindacato Istruzione Cinematográfica*, creada por el periodista Luciano de Feo, quien inmediatamente obtuvo el apoyo de Mussolini. De esta forma, fue el 5 de noviembre del año 1925 cuando tomó el nombre de LUCE (abreviación de: *L'Unione Cinematografica Educativa*). El organismo adquirió de inmediato connotación de “...ente paraestatal con la calificación de organismo técnico cinematográfico de cada uno de los ministerios y entidades puestos bajo el control y la autoridad del Estado.”⁸

LUCE, verdaderamente, era una entidad destinada a realizar la propaganda que el régimen necesitaba; su principal objetivo debía ser la producción de documentales y noticiarios dirigidos al público italiano, como también extranjero, con el fin de entregar la información precisa acerca de los sucesos, logros y victorias de la Italia fascista. LUCE “...se articulaba en cinematecas, cada una de las cuales estaba especializada en un sector controlado por un ministerio⁹ (...) un cinegiornale LUCE tenía una duración media de unos diez minutos y salía con una frecuencia de dos o tres veces por semana”¹⁰ y desde la sala de cine, velaba por la inserción del Fascismo dentro de la exhibición cinematográfica, como otro más de los aspectos de la vida moderna. Su principal tarea era difundir los valores que el Estado Fascista propugnaba por medio del control de la imagen. Italia debía mostrarse como aquel país que, de la mano de Mussolini, lograba salir vencedor de la posguerra. Obviamente las imágenes que mostraban la miseria del pueblo, la desocupación, las enfermedades, el analfabetismo o el descontento de la mano de obra, estaban vedadas. Por el contrario, los noticieros creados por LUCE abundaban en adulaciones para con Mussolini, mostrándolo como el padre de la Patria que guiaba a su pueblo por las vías cimentadas por las legiones romanas, hacía un destino imperial. Con el correr de los años LUCE adquirió tal importancia que su producción era lo único posible de ver en las pantallas italianas, a excepción de una que otra cinta alemana. Prueba de ello es que el primer número de LUCE data de finales de

⁸ Costa, Antonio. *Mussolini en el Cine: Estrategias de hibridación*. Archivos de la filmoteca. Nº 46, febrero, 2004. p. 6.

⁹ Fue particularmente activa la cinemateca agrícola, que desempeñó un papel fundamental en la campaña de ruralización que se llevó a cabo en 1927.

¹⁰ *Ibid.* p. 6.

1927, desde esa fecha hasta fines de 1931, su producción fue de 900 unidades, aumentando desde 1931 a 1943 a 2.000 unidades.¹¹ Sin embargo, Mussolini no sólo aspiraba a eso ya que en el camino hacia la conformación propagandística fascista había mucho más.

La ley de 1931

El 18 de junio de 1931 se promulgó la Ley 918, reconocida como una nueva vertiente dentro de la política cinematográfica italiana. La fábrica del consenso, como hemos llamado a la construcción orgánica diseñada por el Fascismo, extendía sus tentáculos y se iba inmiscuyendo en el seno mismo de la producción cinematográfica. Era necesario no solamente poner ciertas cortapisas a lo que se exhibía en las pantallas, sino también favorecer a la producción persiguiendo dos fines: delimitar y contribuir. Ahora desde el interior de la industria, se trabajaba en la fabricación del consenso, satisfaciendo así la imperiosa necesidad del Fascismo de activar la industria cinematográfica nacional, que hasta entonces era sobrepasada por la norteamericana. La ley del año 1931, contemplaba contribuciones económicas para la creación cinematográfica, con el fin que el cine se volviese uno de los sectores productivos con menor riesgo empresarial. El ministro Giuseppe Bottai, dejaba en claro estos dos aspectos: *“El gobierno ha querido ayudar a la industria italiana a resistir a la industria extranjera que trae a nuestros mercados filmes de variedad, de fantasía, de imaginación que constituyen una potente atracción para el público. Yo voy raramente al cinematógrafo, pero siempre he constatado que el público se aburre cuando el cinematógrafo quiere educar. El público quiere divertirse y precisamente es sobre este terreno que hoy queremos ayudar a la industria italiana.”*¹²

La Dirección General de Cinematografía

En el año 1934 se creó *La Direzione Generale della Cinematografia* por encargo del Ministerio de Cultura Popular.¹³ En el discurso inaugural Luigi Freddi, hombre clave de la política fascista decía: *“El Estado ayuda, el Estado premia, el Estado controla, el Estado incita. Tratándose de una industria en la cual la producción resguarda directamente la dignidad, el amor propio, el interés económico y moral del régimen (...) finalmente es necesario que el Estado intervenga directamente imprimiendo en las producciones el signo autorizado y severo de su voluntad, de su control.”*¹⁴

¹¹ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 180.

¹² *Ibid.* pp. 167-168.

¹³ Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*. Ediciones Rialp. Madrid, 1962. p. 46.

Tan amplias como las palabras de Luigi Freddi, eran las atribuciones que el organismo tenía. Asimismo, de su declaración se extrae la nueva orientación entregada a la industria cinematográfica. Desde principios de la década de 1930, el Gobierno comenzó a darse cuenta que el cine podía entregar ciertos beneficios, no sólo como elemento propagandístico, sino también lo podía hacer como sector de desarrollo industrial, en la medida que los reportes económicos que proyectaba eran sumamente beneficiosos. En el transcurso de los años, se desarrolló una diversificación de las políticas de Estado con respecto a la industria cinematográfica apuntando hacia dos flancos: la propaganda del régimen y el desarrollo económico.

La Dirección General de Cinematografía, era el ente encargado de coordinar todas las iniciativas del régimen en el ámbito cinematográfico; lo que en la práctica significaba promocionar el cine italiano tanto dentro del territorio nacional como en el extranjero, el control del crédito cinematográfico, la censura preventiva impuesta por el Estado y la coordinación de los demás entes cinematográficos estatales, entre otras funciones.

La ayuda económica a la producción cinematográfica era encausada por medio de este organismo bajo un sistema mixto. La intervención estatal, se mezclaba con la iniciativa privada en términos de dirección y protección, “...mediante el anticipo de un tercio del costo, determinaba un eficiente sistema de control, no tanto ideológico, sino también en términos de calidad, capaz de imponer una línea productiva inspirada también en criterios de económicos.”¹⁵

Se deduce de lo señalado anteriormente la eficacia de los nuevos criterios de producción; en este sentido los cabecillas de la política de propaganda fascista a partir de la década de 1930 fueron: Luigi Freddi y Giuseppe Bottai. Con la participación de ambos, se decidió llevar a cabo la realización cinematográfica a gran escala y de características propagandísticas indirectas, en el sentido norteamericano, en la que se privilegiaban aspectos de contenido, espectacularidad y eficacia narrativa; mucho más atractivos para el público, que la propaganda directa. Esta práctica política-cinematográfica fue lo que Gian Piero Brunetta define como fascistización imperfecta.¹⁶

El Centro Experimental Cinematográfico

En 1935, dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda, nació El Centro Experimental Cinematográfico; una de las instituciones más ambiciosas que tenía en mente el Estado fascista.¹⁷ Su principal objetivo era “...ser un lugar de libertad de

¹⁴ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁵ Costa, Antonio. *Storia del cinema italiano*. Artículo publicado de Internet. En: <http://www.muspe.unibo.it>

¹⁶ Término que se refiere a los elementos que fracasaron en la empresa montada por Mussolini con el fin de mover a la Italia fascista según sus delineamientos. En términos propagandísticos culpa del fracaso principalmente a Luigi Freddi. Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*

*circulación de ideas: poco importaba que estas ideas pudiesen ser centrípetas o centrífugas respecto a las expectativas de los márgenes fascistas.”*¹⁸ Quienes asumieron su presidencia provenían desde distintos sectores de la política. Su primer presidente, Luigi Chiarini, asumió por entero la responsabilidad de tales riesgos. De esta forma llegó a trabajar al Centro Umberto Barbaro, comunista profeso, ex anárquico, amigo y compañero de escuela de Chiarini. Mientras la política fascista se mostraba permisiva ante la intromisión de tales elementos, en la escuela se desarrollaban ideas totalmente alejadas de aquellas propugnadas por el Fascismo. Esta actitud permisiva manifestada más de una vez por el Estado italiano, es la que Brunetta ha definido como fascistización imperfecta, pues “...el Fascismo estaba perfectamente conciente del contenido de las lecciones de Barbaro, sin embargo no asumió ninguna confrontación o procedimiento restrictivo.”¹⁹

En pocos años el Centro Experimental Cinematográfico, se convirtió en un lugar de circulación de ideas antifascistas, con discusión y cuestionamiento intelectual hacia la política promulgada por Mussolini. Las lecciones de Barbaro, mostrando permanentemente a los alumnos producciones soviéticas y comunicándoles la diferencia que existiría si se pudiese proyectar en la pantalla una poética cinematográfica diferente a la instaurada por el régimen, calaron profundamente en los estudiantes; cuestión que quedó manifestada patentemente en el tipo de producción inmediata a la caída del régimen.²⁰

Cinecittà

Podríamos sostener, en opinión de muchísimos autores, que una de las mayores iniciativas llevadas a cabo por La Dirección General de Cinematografía fue la creación de Cinecittà, que nació el 28 de abril de 1937, bajo el lema: “*La cinematografía é l’arma piú forte*” (La cinematografía es el arma más fuerte), con la pretensión de convertirse en el

¹⁷ Entre sus intenciones se contaba como la más importante la de ser un centro de estudios superior para la formación de técnicos y artistas en el ámbito cinematográfico. Entre las materias de estudio se contaban técnica de rodaje, técnica del rodaje sonoro, Historia de la cinematografía, Historia de la música, literatura, organización de la producción, escenografía, función política y social de la cinematografía, legislación cinematográfica, ordenamiento corporativo, entre otras.

¹⁸ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 189.

¹⁹ *Ibid.* p. 190.

²⁰ El Centro Experimental, también albergó en su seno una cinemateca y una biblioteca de importantes características, con producciones cinematográficas y editoriales competentes en el plano internacional. Además de la revista *Bianco e Nero*, nacida también como medio de control cinematográfico, en el año 1936, se fundó *Cinema* la que a partir de 1938, fue dirigida por el hijo del Duce, Vittorio Mussolini. *Cinema* fue una revista en donde colaboraron importantes personalidades del mundo intelectual cinematográfico, así como importantes realizadores. Coincidentemente éstos fueron los protagonistas del renacimiento del cine italiano después del Fascismo.

estudio cinematográfico más grande de Europa. El Estado fascista le dotó de las más modernas formas de producción; la principal intención era ofrecer a Italia la más avanzada tecnología con el fin de poder competir en el plano internacional con las grandes potencias cinematográficas, tales como: Alemania, Francia, Gran Bretaña y la Unión Soviética.

El programa anunciado en el primer manifiesto publicado para la inauguración de Cinecittá, parecía uno de los tantos programas del proyecto mussoliniano de conquista del mundo: *“Porque la Italia fascista difunde en el mundo la luz de la civilización Romana”*²¹ y es que al parecer Mussolini deseaba competir en todos los terrenos que pudiese hacerlo. Entre ellos, la empresa cinematográfica era uno más de esos campos, sobre todo desde que comenzó a ser concebida no sólo como la posibilidad más directa para la conformación de consensos, sino también como un negocio seguro, en la medida que a partir la década de 1930 se había vuelto uno de los sectores productivos con menor riesgo de pérdida del capital invertido. Fue en parte persiguiendo estos mismos fines, que al año siguiente de la fundación de Cinecittá, fue promulgada la Ley Alfieri.

Ley Alfieri (1938)

En 1938 se promulgó la ley que buscaba reglamentar el ingreso a Italia de películas extranjeras. Desde su promulgación, las autorizaciones de proyección fueron otorgadas teniéndose en cuenta las motivaciones culturales y artísticas, además de la necesidad de proteger la producción nacional. Se anunciaba: *“Ninguna productora norteamericana podrá tener oficinas propias en Italia para la distribución de sus películas: eso ha pasado a ser monopolio del Estado. El monopolio fijará arbitrariamente el precio que se deberá pagar por película y las entidades productoras se verán obligadas a pagar el precio que se les imponga, o, de lo contrario, no tendrán más remedio que paralizar sus actividades, pretendiendo, además, dar como parte de pago las películas italianas.”*²²

La promulgación de la Ley Alfieri, respondía a motivaciones políticas y económicas. En el año 1938 la posibilidad de una guerra se veía cada vez más cerca; al mismo tiempo que la cooperación entre Italia y Alemania crecía y la ideología nazi encontraba en Italia una aceptación cada vez mayor. Tal cooperación se reflejaba en la adopción de una serie de medidas encaminadas a impedir la participación en la vida pública de los judíos italianos, medidas que se complementaron con la aprobación de una ley para excluirlos de los órganos de gobierno tanto civiles como militares. Junto a estos sucesos, la propaganda elaborada por el régimen, de directa o implícita alusión, crecía en forma evidente.

“El monopolio está también inspirado en motivos raciales e ideológicos, admitiéndose que Mussolini está disgustado con Hollywood por las siguientes

²¹ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 175.

²² “¿Por qué ordenó Mussolini el monopolio cinematográfico?”. *Ecran*. Santiago, 13 de diciembre de 1938. Nº 412.

razones: 1. Las supuestas actividades izquierdistas de los actores norteamericanos y el hecho de haberse declarado abiertamente partidarios de los republicanos españoles. 2. Resurgimiento de películas que desagradan al gobierno italiano, como ser “Bloqueo”, “Adiós a las armas” y otras. 3. La fiscalización de elementos semitas en la industria cinematográfica norteamericana, lo que la coloca en terreno antagonista con respecto a la legislación racial promulgada recientemente en Italia.”²³

Sin embargo, el cierre de las productoras no se limitaba tan sólo a Hollywood: “...Francia y Alemania que tenían sus propias oficinas en Italia, han tenido que clausurarlas (...) Nadie, en Italia, tiene el derecho de importar películas, cualquiera sea su sello, ni distribuirlas, sino el propio gobierno. Y para ello se ha dictado un decreto por el cual se confía a la empresa Emo el derecho de importación y distribución, tanto en Italia como en sus colonias, de películas de procedencia extranjera. El gobierno tendrá, pues, el monopolio de la distribución cinematográfica (...) Los locales donde funcionaban las sucursales de estudios extranjeros, deben ostentar ya el letrero clásico: Se arrienda.”²⁴

Tales medidas trajeron grandes frutos a poco de ponerse en marcha: desde 1938 a 1940, la recaudación de la producción nacional pasó del 13 al 40%. Es más, en 1942 superaron el 50%, mientras que los relativos a la producción americana, sin desaparecer del todo, disminuyeron del 63 al 22%. En proporción creció el número del filmes producidos: en 1938 fueron 45; en 1940, 86; en 1941, 91.²⁵

La máquina del consenso en movimiento. La diversidad de los medios de propaganda

Como hemos podido ver, el Fascismo a lo largo de los años fue diseñando lentamente todo este montaje orgánico del que hablábamos; sin embargo a medida que el tiempo pasaba, según las vicisitudes, el aparatage tendía a adaptarse, reestructurarse, poniendo los acentos donde éstos se necesitaran. La mayoría de las acciones llevadas a cabo en el terreno político, social o económico eran representadas en la pantalla, ya sea en forma de documentales, noticiarios, alegorías o ficción, pero siempre de la mano del peso regulador entregado por la ideología fascista.

La tesis sostenida por Gian Piero Brunetta, señala en este sentido que la fascistización en el cine italiano de los años veinte fue un fenómeno falto de varios elementos, principalmente por la ausencia de un plan de intervención verdadero y propio, el cual sólo fue desarrollado en los años treinta. Sin embargo, cuando este plan se desplegó, en realidad los elementos de una fascistización cinematográfica

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 177.

verdaderamente no se produjeron, pues la política mussoliniana con respecto al cine habría sido discretamente liberal, sobre todo si se la compara con los dictadores contemporáneos: Hitler y Stalin.

Existe un aspecto que Brunetta señala, sin embargo no le da importancia trascendental; en la década de 1930, cuando supuestamente el aparato orgánico en torno al cine se habría desplegado por completo, el Estado fascista cambió su norte en cuanto a las metas perseguidas en el terreno cinematográfico. Si durante 1920, el programa central estaba enfocado a la propaganda directa, no importando los beneficios económicos que se pudiesen producir, durante la década de 1930, la importancia que tomó el cine como ente industrial fue tal, que el Estado aún cuando no abandonó los afanes propagandistas, se comenzó a interesar también por los beneficios económicos que la industria podía generar.

En un principio, el principal interés por parte del Estado fascista fue impulsar la producción fílmica y por otro lado, aunque no de forma tan explícita en los primeros años, establecer las limitaciones necesarias a la producción cinematográfica contraria al régimen. De este modo podemos diferenciar una variedad de propuestas fílmicas que resultan sorprendentes.

El Estado italiano prohibió total o parcialmente determinadas producciones intelectuales; para el cine los alcances de estas limitaciones fueron incrementándose, en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, prohibiendo la proyección de ciertas obras, legislando en contra de aquellas que no les eran convenientes al régimen o simplemente desprestigiando o conduciendo al pueblo a la animadversión para con aquellos que se vislumbraban como un posible estorbo a hora de la concreción de sus pretensiones.²⁶

El impulso estatal de la producción fílmica tenía variados carices; contaba con la producción de noticiarios y documentales que hacían alusiones directas a la política del régimen; seguían a estos los largometrajes, en los que explícitamente se mostraban los logros y conveniencias del Fascismo; paralelamente se producían filmes aludiendo a la grandeza del Imperio Romano o a la supremacía itálica en el Mediterráneo. Finalmente podemos señalar los filmes centrados en el género de la comedia, es decir aquellos en los que el Estado buscaba la evasión del público. Estos últimos fueron quizás los de mayor importancia, no sólo por su contenido, sino también por su trascendencia. Gracias a este tipo de creaciones financiadas por el Estado, autores como De Sica, Blasetti, Camerini, Antonioni o Rossellini tuvieron la posibilidad de ensayar propuestas artísticas y estéticas, que fueron de vital importancia a la hora de dar el salto hacia el Neorrealismo.

27

²⁶ En el terreno cinematográfico, todos los filmes relativos a la guerra fueron prohibidos. La prohibición de producciones francesas y anglosajonas, se fundamentó en el exiguo papel que atribuían a la participación de Italia en la guerra, así como en su frecuente asociación con historias amorosas que falseaban el carácter trágico de esta. En el terreno de la literatura, fueron desterradas de las bibliotecas las obras de Dostoiewsky y Tolstoi y casi toda la literatura extranjera sobre la guerra. En: Wilhem, Eschmann Ernst. *El Estado Fascista en Italia*. Editorial Ercilla. Santiago, 1937. pp. 110-111.

Los noticiarios y documentales cinematográficos

Lo que producía LUCE, fue una de las primeras y principales armas utilizadas por el Estado.²⁸ En los primeros años del Fascismo, era necesario que cada italiano, aunque no viviera en Italia, supiera y comprendiera cuál era la situación de su país después de la marcha de los Camisas Negras; esto se concretó justamente a través del cine.

En mayo de 1923, El Mercurio de Valparaíso, publicitaba: *“Hoy a las 9:30, en función dedicada especialmente a la colectividad italiana, y a la sociedad porteña. Se estrena la notable cinta intitulada “Fascismo”, donde se evidencia en forma elocuente la colosal campaña encabezada por Benito Mussolini, para dar a Italia un nuevo Gobierno y una nueva fuerza política. La cinta que nos ocupa es la única en su género que se ha lanzado por el cine. Mide 2.560 metros, y en su desarrollo se expone todo el sensacional movimiento de los célebres Camisas Negras, que desde Nápoles iniciaron una era nueva de política nacionalista, hasta cimentarla definitivamente en Roma a fines del año pasado.”*²⁹

Estos mismos tipos de noticieros circulaban, por cada pueblo y ciudad de Italia, del norte y sur del país, sobre todo después del año 1926, cuando su programación se estableció como obligatoria en todas las salas de cine. Teniendo en cuenta que para 1930, el número de las salas de cine existentes en Italia bordeaban las 3000,³⁰ podemos comprender la importancia del tipo de medidas adoptadas por el régimen.

El cine documental también hizo su aparición en manos del Fascismo, sus alcances, al igual como ocurría con los noticiarios, eran impresionantes, tanto así que en el mes de noviembre de 1933, el cine Imperio de nuestra capital, estrenó un documental referente al tipo de régimen impuesto por Mussolini. Del análisis de éste material, se desprenden varios aspectos referentes a la situación del cine italiano. En primer lugar, se aprecia que la sonoridad estaba haciendo su aparición en la escena cinematográfica, pero también, y esto es lo más importante, cómo la relevancia asignada biográficamente a la figura de Mussolini era uno de los aspectos fundamentales a la hora de proyectar la imagen del

²⁷ Lo que se acaba de exponer es de suma importancia, si lo contrastamos con el caso alemán, es absolutamente decidir el periodo anterior al Neorrealismo. En Alemania no se dieron estas situaciones, constituyéndose ésta en una de las razones principales que explican por qué no se desarrolló como en Italia un cine alemán de posguerra.

²⁸ En el año 1938, fue establecido el noticiero cinematográfico INCOM, que compitió desde el primer momento con LUCE, aunque siempre en pasiva adhesión con el régimen.

²⁹ “Fascismo”. *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso, 10 de mayo de 1923. N° 30.344. Véase al respecto del Fascismo en Chile: Schafeld, Loreto. *El Fascio de Valparaíso. Una página de vida de la colonia italiana*. Tesis de grado. Universidad Adolfo Ibáñez. Viña del Mar, 2004.

³⁰ “Cinematografía mundial, por Marillac”. *Ecran*. Santiago, 6 de mayo de 1930. N° 3.

Duce en la pantalla, al igual que los avances logrados por el Fascismo en Italia: *“El Teatro Imperio ha dado a conocer en una interesante película la vida del Duce y la obra realizada por el Fascismo, durante los años que se ha mantenido en el Gobierno de Italia. En la primera parte, se han reunido y ensamblado varios trozos de vistas silenciosas, las cuales comprenden una pequeña biografía de Mussolini; muestran la conquista de Italia por los fascistas y la manera como se han puesto al servicio de la nación las nuevas energías, robustecidas por la fe en el éxito de un ideal. La segunda parte, sonora y parlante, va presentando en sus distintas fases el cambio que se ha venido operando en el país desde que los fascistas se apoderaron del poder.”*³¹

En el documental, de la misma forma como se destacan aspectos nacionalistas, se resaltan costumbres regionales, todo esto en pos de la unificación y la diversidad cultural. El Fascismo también manifestaba con ello el deseo de mostrar en las distintas latitudes su ideología, asimismo manifestaba la pretensión del conocimiento de las diversidades regionales de la Italia de comienzos de siglo XX. Sin embargo resulta más interesante analizar la forma en que el autor del artículo se refiere al filme, hablando de él tal y cómo pretendían los promotores del Fascismo, dejándose maravillarse con los avances de un país en desarrollo, que se abría paso a la modernidad de la mano de Mussolini.

“Es interesantísimo pasar revista a las innumerables obras de progreso realizados a los largo del territorio y enterarse de la acción constructiva desplegada por el Duce en las distintas ramificaciones de la actividad nacional, en el orden social, político, educativo, industrial, fabril, etc. Además, algunos cuadros reproducen costumbres regionales, bailes y cantos populares. Pasa a ver como la virilidad de un hombre puede encauzar, aunando y dirigiendo los esfuerzos de la colectividad, tal suma de progreso en un país de más de 40 millones de habitantes, el cual hace poco más de una década padecía las consecuencias del desorden y la anarquía (...) Es realmente edificante para el público de cualquier parte del mundo ver, con las observaciones de la cámara fotográfica, en una serie interesante de vistas, el progreso alcanzado por Italia y la actividad desplegada por el Gobierno, a fin de colocar al país en situación de entrar a figurar entre las más poderosas naciones del concierto universal, abarcando no sólo los problemas propios sino también los de Europa y el mundo. (...) este es un filme que, dado su carácter documental, interesa particularmente a la gente observadora, para la cual tiene atracción el conocimiento de cómo se desenvuelve el progreso de un gran país.”³²

Si Mussolini y sus promotores producían esta reacción a miles de kilómetros de distancia, es fácil comprender qué era lo que sucedía in situ, cuando la mitad del país se dejaba engañar por la otra mitad que aparecía en el filme, mientras el Duce disfrutaba de los éxitos que le reportaba el apoyo popular.

³¹ “Mussolini habla”, Por M. D'avril. *Ecran*. Santiago, 7 de noviembre de 1933. N ° 147.

³² *Ibidem*.

LUCE, el pilar para la formación del mito del Duce

El sostén del Fascismo italiano era Benito Mussolini. Eso el Duce lo sabía muy bien y como buen promotor - donde su egocentrismo jugaba un punto aparte - en torno a su imagen giraba la gran parte de la propaganda fascista. La imagen de Mussolini fue trabajándose lentamente y desde diversos ángulos de enfoque: *“Su retrato estaba en cada aula. En los libros de la escuela, circulaba la biografía deteniéndose en particular en los temas del Duce niño, coherentes con el fin de la infancia y los grandes temas del Fascismo: fuerza, generosidad, sentido del deber, fidelidad en la elección, carrera brillante.”*³³

La política de la imagen del régimen fascista, con respecto a Mussolini, queda perfectamente clara en la nota del diario de Giuseppe Bottai, Ministro de Educación Nacional y una de las figuras más destacadas de la políticacultural del régimen fascista: *“Es necesario imponer la fisonomía, el gesto y la palabra con la reiteración fotográfica, cinematográfica y fonográfica. Repetir, repetir y repetir, como en la publicidad comercial. Mussolini lo ha entendido.”*³⁴

Así fue como Mussolini llegó a convertirse en una verdadera estrella de cine, siendo representado sobre la base de distintos modelos iconográficos llevados a la pantalla. Su tarea diaria, era aparecer entre los obreros y campesinos, como uno más de ellos; entre los niños, como padre amoroso; entre las mujeres como el esposo trabajador y comprometido con su país. LUCE era la niña bonita del baile como promotora de la imagen del Duce y el principal instrumento de la transformación de Mussolini en *superstar*, como lo ha definido Mino Argentieri: *“...así como los héroes de las antiguas comedias cambiaban de un oficio a otro, el Duce fue presentado en toda una variedad de versiones: Presidente del Consejo de Ministros, campesino en los campos de Romagna, con la familia, a caballo en el parque de Villa Torlonia, trillador, deportista, nadador, piloto, orador, automovilista y motociclista.”*³⁵ Sus promotores, fueron tan astutos que hasta llegaron a borrar todo vestigio que pudiese ensuciar la imagen del Duce: artículos periodísticos, polémicas escolares y amorosas.³⁶ Sin embargo hablar sólo de Mussolini como gestor de todo este entramado sería pecar de ingenuidad; la propaganda fascista era mucho más que eso, relacionaba sabiamente aspectos de la biografía o del carácter del Duce con otros aspectos de la historia o de la ideología del Fascismo en un continuo ir y venir del uno al otro. Mussolini debía demostrar, que al igual que el Fascismo, podía

³³ Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli. *Il Regime Fascista*. En: <http://www.storia900bivc.it>

³⁴ Costa, Antonio. *Op. Cit.*, p.1.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Mack Smith, Denis. *Mussolini*. Fondo de Cultura Económica. México D. F., 1989.

ser y hacerlo todo: padre, hijo y amigo, al mismo tiempo. *“Frecuentemente aparecía en la pantalla la figura del Duce, mostrándose siempre aplicado a las más diversas actividades, pero de modo que se le viera siempre en contacto directo y en forma cordial con las clases humildes. No era extraño verlo segar trigo, acariciar a los niños, palmear obreros o probar el peso del martillo junto a la fragua, pero todo eso, por supuesto, eran pequeñas representaciones a las que se sometía periódicamente.”*³⁷

La presencia porcentual del Fascismo en cada *cinogiornale* se dosificaba hábilmente, por supuesto, el Fascismo no sólo hacía hincapié en Mussolini, era necesario también incluir a todo el séquito de ministros y colaboradores que lo acompañaban. *“Así aparecían: Ciano, Farinacci o Starace, cuando no el propio Dino Alfieri, que era ministro de prensa, representando el papel del buen papá que va a buscar a su hija a la escuela, o del hombre trabajador y sobrio que en los ratos de ocio trabaja su propia huerta de guerra.”*³⁸

Los mayores éxitos propagandísticos del Fascismo, se dieron de la mano de LUCE y de las producciones documentales. Las razones que podemos aventurar, es que estos no dejaban ningún tipo de intersticio que pudiese opacar la imagen del Duce, todo en ellos era Fascismo, fascio, fascistización. Era al mismo tiempo la forma estética que más concordaba con la propuesta por el mismo Mussolini, dramática, pletórica, grotesca y delirante.

La LUCE a través del tiempo

Evidentemente, el noticiario iba cambiando el cariz y la importancia entregada a cada uno de los temas trascendentales para el Fascismo de acuerdo a los sucesos acaecidos; resaltando ciertos aspectos, como los militares y humanos, o en su defecto ocultando otros, esta era por supuesto la situación más común.

Hacia el año 1929, gracias a los avances técnicos logrados, el cine dejó de ser mudo, lo que significó toda una revolución tanto técnica como estética, que también tuvo su lugar en el seno del régimen fascista. La llegada del cine sonoro significó para el régimen una nueva forma de potenciación de su ideología, en la medida que las imágenes se comenzaron a mostrar acompañadas de las palabras del Duce, y de las canciones alusivas al régimen: *“Los noticiarios enfocaban siempre diversos aspectos de la vida gubernamental y, en medio de ellos, aparecían inevitablemente, los desfiles de camisas negras al son de Giovinezza, Vanguardistas, Ballila, Pequeñas italianas, Hijos de la Loba o Juventud de Littorio, y es que en esto de criaturas militarizadas, desfiles y música, el régimen imperante tenía el más completo repertorio. En otras palabras se suministraba al espectador una dosis tóxica de fascio, Fascismo, Littorio, Batallones, paso romano, tambores y banderas.”*³⁹

³⁷ Moreno, Helena. *Op. Cit.*, p. 49.

³⁸ *Ibidem.*

Cualquiera fuese de la necesidad de propaganda que tuviese el Fascismo, el *cinogiornale* la podía solucionar. Cuando Italia comenzó su política de ruralización en el año 1927, ahí estaba el *cinogiornale*; si el Fascismo necesitaba dar a conocer su proyecto colonizador, ahí estaba nuevamente el *cinogiornale*.

En 1939, cuando comenzó la guerra, Mussolini declaraba que Italia no estaría lista para entrar en ella sino hasta 1942, y que por lo demás no estaba obligado a ayudar militarmente a Alemania. Sin embargo los éxitos alemanes con Francia y Gran Bretaña, hicieron al Duce rápidamente cambiar de opinión, por consiguiente, Mussolini tenía que convencer al pueblo italiano de entrar en guerra. Con esta idea en mente, entre los años 1940 a 1943, el objetivo del Fascismo aplicado a los noticiarios era claro: mostrar la perfección en el armamento, alabar la victoriosa ejecución de las empresas bélicas previendo la inevitable derrota del enemigo.

A tanto llegaba la propaganda, que el Fascismo había convencido al pueblo que Italia estaba perfectamente preparada bélicamente para afrontar cualquier tipo de guerra. En torno al punto, la argentina residente en Italia, Helena Moreno dice: *“Sobre la preparación bélica de Italia no podía haber ninguna duda. Durante años y años la propaganda había marchado con la afirmación de que el ejército italiano era invencible y que poseía un armamento superior al de cualquier otra nación y sólo igualado por el de Alemania.”*⁴⁰

Sin embargo, uno de los mayores problemas era la reacción del pueblo ante el ingreso de Italia a la guerra; Mussolini sabía que el país se negaría a entrar en otro conflicto bélico de tales envergaduras, por lo que recurrió a los medios de comunicación.

Helena Moreno, cuenta: *“Cuando se trató de crear esta atmósfera bélica, el país que recibía todo el peso del encono fascista era Gran Bretaña”,*⁴¹ cuestión que se debía a los permanentes reclamos hechos por la potencia ante la Sociedad de las Naciones, luego de la invasión italiana a Etiopía. De esta forma *“...tanto la prensa como la radio se desataron en una ostentosa campaña que, de todas maneras, no tuvo mejor argumento que el ya gastado de la situación de Italia encerrada en el Mediterráneo.”*⁴²

A partir de los primeros meses de comenzado el conflicto *“Inglaterra había dispuesto, por razones obvias, un controlador general sobre el tránsito que se efectuaba por Gibraltar. En realidad, ese controlador nunca fue exagerado ni entorpecía en lo más mínimo al paso de mercaderías ni viajeros, salvo claro está, las reservas lógicas (...) estas medidas del pueblo inglés fueron aprovechadas por el Ministerio de Propaganda, exagerándolas en todo lo posible, para despotricar continuamente contra el abuso del controlador inglés, como si Gran Bretaña fuese la dueña y señora de los mares.”*⁴³

³⁹ Moreno, Helena. *Op. Cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibid.* p. 41.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

Desde todos los medios de comunicación comenzó una férrea campaña de oposición hacia Inglaterra, por lo que *“...tampoco el cinematógrafo perdía esta oportunidad, y el noticiero LUCE repetía con insistencia ya fastidiosa, los gráficos y mapas que señalaban el encierro de Italia en el Mediterráneo. Todo esto se presentaba en la forma más sensacionalista posible, como por ejemplo, agregando en la zona del canal de Suez, el clásico dibujo de las libras esterlinas como una hermética muralla de cierre para el Mediterráneo.”*⁴⁴ A tal punto llegó la campaña emprendida por el Ministerio de Propaganda, que nuestra informante declaraba: *“Creo que no había detalle que no fuese un ataque directo contra Inglaterra, y aunque algunos pudieran justificarse, todos llevaban en sí tanta insidia, que terminaban por causar irritación a los mismos italianos y tanto, que más de una vez, al aparecer en un cine el clásico mapa y las inevitables leyendas, se elevaron las protestas en la sala sin que faltaran las voces francas que explotaban: ¡Sí, bueno, ya entendimos Basta!”*⁴⁵

En los días cercanos a la entrada de Italia en la guerra, la propaganda se hizo cada vez más insistente; por lo demás, era significativamente menor el número de filmes extranjeros que llegaban a Italia, a excepción de algunos alemanes. Este hecho repercutió directamente en los habitantes, porque la propaganda llegó a ser en este tiempo, tan abrumadora comparada con la discreción de los años anteriores, que cualquiera se podía dar cuenta del apremio que ejercía el Gobierno para inmiscuirse en la guerra: *“Batallones, paso romano, tambores y banderas, en los mismos tiempos, se habían transformado en una verdadera obsesión para cualquier persona normal, porque, se eligiese la película que se eligiese, la dosis de propaganda era inevitable y abrumadora. Y a tal extremo llegó aquello, que ya se había hecho común que al iniciarse uno de los noticiarios, se elevara un murmullo de protesta en toda la sala, dejando escapar palabras sueltas pero elocuentes: Ancora, ancora; basta fino a quando! (¡De nuevo, de nuevo; basta cuando termina!) Pero si todo esto parece excesivo, no es, sin embargo, la expresión máxima de la propaganda fascista, ya que, donde se produjo el máximo de despliegue, fue cuando se refería al aspecto militar del Estado.”*⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.* p. 50.

⁴⁵ *Ibidem.* Es importante recordar, que este era un tema recurrente dentro del discurso fascista. Mussolini desde el primer momento manifestó su interés por el Mediterráneo. En Milán, el 4 de octubre de 1922, pronunciaba: *“Yo creo que el Fascismo, en la crisis general de todas las fuerzas de la Nación, tiene los requisitos necesarios para imponerse y para gobernar. No según la demagogia, sino según la justicia. (...) Rigiendo con tacto la Nación, dirigiéndola hacia sus gloriosos destinos, conciliando los intereses de clase sin exacerbar los odios de los unos ni los egoísmos de los otros, empujando a los italianos como una fuerza única, hacia cometidos de alcance mundial, haciendo del Mediterráneo un lago nuestro, aliándonos con los que viven en el Mediterráneo y expulsando a los que en el mismo Mediterráneo están como parásitos; llevando a cabo esta obra dura, paciente, de líneas ciclópeas, inauguraremos verdaderamente un periodo grandioso de la historia italiana.”* Un año antes, el 6 de febrero de 1921 había pronunciado: *“Tengo una fe ilimitada en la grandeza del porvenir del pueblo italiano. Entre los pueblos europeos, el nuestro es el más numeroso y el más homogéneo. El destino quiere que el Mediterráneo vuelva a ser nuestro. El destino quiere que Roma vuelva a ser el faro de la civilización en todo el Occidente europeo. Enarbolemos la bandera del Imperio, de nuestro imperialismo que no debe confundirse con los que llevan el sello prusiano o inglés.”* En: Mussolini, Benito. *El espíritu de la revolución fascista.* Antología de los escritos y discursos recopilados por G. S Spinetti. Ediciones Temas Contemporáneos. Buenos Aires, 1984.

Cuando Italia entró a la guerra, de la mano del Duce, nuevamente la propaganda no se hizo esperar: *“Cuando Graziani invadió a Egipto, el griterío fascista no tuvo límites. El Imperio Inglés se tambaleaba; el empuje de Graziani lo llevaba al derrumbe más colosal de la historia... La radiofonía, el cine, la prensa, las paredes de las casas, todo se convirtió en escaparate de la ola de entusiasmo que enloqueció a los hombres del Fascismo.”*⁴⁷

A pesar del número de producciones realizadas por el Fascismo y su empeño en que estas fuesen un verdadero medio de adoctrinamiento social, los atrevimientos en los que se involucraban los hombres del régimen, resultaban en gran medida infructuosos y los esfuerzos hechos por el Estado fascista no evidenciaban en la práctica los resultados esperados; simplemente estas producciones filmicas no eran atractivas para las masas, en comparación con los filmes hollywoodenses. Aún cuando siguieron existiendo los noticiarios y el número de su producción no sufrió variaciones significativas, la propaganda fascista fue buscando otros polos de desarrollo. Nació entonces la diversificación propagandística conciente por parte del Estado fascista,⁴⁸ cuyo único fin era involucrar al mayor número de espectadores, naciendo así los largometrajes que difundían directa e indirectamente la ideología fascista.

Los largometrajes de ficción

Para todos es conocido que la forma de gobierno impuesta por Mussolini fue de tipo totalitario, un régimen en el cual la fuerza ejercida sobre la masa ciudadana, fue el fulcro del Fascismo. Como forma de gobierno totalitario, emanada desde un pequeño grupo y no desde el consenso popular, desde un principio, tenía la imperiosa necesidad no sólo de crearse a sí mismo, dentro de una lógica que permitiera su desarrollo político y moral, acorde con los valores promulgados, sino también de legitimarse. Para esto el Fascismo recurrió a la herencia de su historia. Remontándose a aspectos tan variados como la gesta heroica, la guerra, la conquista del Mediterráneo, la efervescencia del nacionalismo y la lucha en diversos frentes.

El Fascismo desarrolló un tipo de cine que relacionaba una y otra vez los dos mil años de historia italiana, con los sucesos acaecidos posteriormente a la Marcha sobre Roma, es decir, una revisión del pasado a la luz del presente. Bajo estos parámetros se desarrolló el cine fascista, y aún cuando los tipos de películas proyectadas en la

⁴⁶ Moreno, Helena. *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.* p. 75.

⁴⁸ Evidencia de todo esto son las ya expuestas: ley de 1931, creación de La Dirección General de Cinematografía (1934), de Cinecittà (1937), además del Centro Experimental cinematográfico (1935), junto a la fundación de las revistas Bianco e Nero, Cinema y la ley Alfieri (1938). Los éxitos fueron deviniendo en resultados más patentes que los obtenidos por el cine de noticiarios y documentales; aún cuando eran todavía exiguos.

pantalla eran de propaganda, el interés primordial del Fascismo era el de unir la Historia italiana con los sucesos presentes. Un ejemplo de esta política fue el discurso pronunciado por Mussolini en el que declaró: “Después de la Roma de los Césares, después de la de los Papas, existe hoy una Roma, la Fascista, la cual con la simultaneidad de lo antiguo y lo moderno se impone a la admiración del mundo (...) cuando esta capital se llama Roma, no es una ciudad, sino una institución política, una categoría moral.”⁴⁹

La propaganda directa. El cine en camisa negra

Si bien la propaganda directa, fue muchísimo más amplia en cuanto a la producción documental, también se hicieron largometrajes en los que se mostraban de forma explícita la ideología propugnada.

De la misma manera fue posible ver en la pantalla filmes que eran una mezcla entre el cine de ficción y el documental, la mayoría de estos estaban referidos a la situación de la colonización de África por parte de Italia. Por ejemplo *Il ritorno di Roma* (El regreso de Roma)⁵⁰ “...que muestra el ideal de continuidad de la colonización africana del Imperio romano al presente.”⁵¹ En la década de 1920, los temas coloniales fueron ampliamente desarrollados, como ya dijimos en una suerte de hibridación entre el documental y la ficción, con interés antropológico y científico.⁵²

A partir de la década de 1930, la política filmográfica fascista, cambió totalmente su orientación; se interesó por una propaganda del tipo indirecta, basada en los parámetros de producción hollywoodenses. Por lo tanto, la existencia de filmografía directa fue bastante escasa, por lo que se puede sostener que sólo se manifestó con fuerza durante los primeros años del Fascismo y en los años cercanos a la Segunda Guerra Mundial.

Durante la década de 1920, antes de la intervención concreta del régimen en el ámbito cinematográfico, se realizaron algunas películas de propaganda directa, conocido también como: “El cine en camisa negra”. La mayoría de estos filmes, nacían de la necesidad del Fascismo por encontrar un origen, por lo tanto, en ellos se entendía el movimiento como la continuación de la gesta garibaldina, o bien, como la continuación de la Primera Guerra Mundial, en una especie de conciencia nacional formada en las trincheras. Entre las películas de este tipo de cine podemos citar: *I mariti d'Italia*, *Anita*, *Redenzione d'anime*, *Un ballila del '48*, *Nostra patria*, *Garibaldi e suoi tempi*; muchos de estos filmes fueron dirigidos por Silvio Laurentis Rosa,⁵³ *Il grido dell'aquila* de Mario

⁴⁹ Mussolini, Benito. *Op. Cit.*, *Síntesis del Régimen*, 18 de marzo de 1934.

⁵⁰ En la parte final de esta tesis, es posible encontrar un apartado con las referencias de los filmes citados.

⁵¹ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 156.

⁵² *Ibidem.*

Volpe, 1923 y *Maciste all'inferno* de Guido Brignone, 1926.

En la década de 1930, a pesar de la nueva política de producción impuesta, también es posible encontrar algunas producciones de propaganda directa. Una de las más importantes fue concebida en conmemoración del décimo aniversario de la Marcha sobre Roma. Para tal efecto se llamó a un concurso para la realización de un filme que aludiera dignamente a tal evento, resultando vencedor Giovacchino Forzano con *Camicia nera* (Camisa negra), en 1933. El filme resultó ser una mezcla entre la ficción y el documental. *Camicia nera*: “Es la historia del hijo de un herrero (como se le llama en la película en una clara referencia a Mussolini que era hijo de un herrero), que para huir de la miseria y los pantanos en los que ha nacido, piensa primero en emigrar, pero entonces es llamado a las filas al estallar la primera guerra mundial. Herido en la cabeza pierde la memoria y se le diagnostica una cura en un hospital alemán. Al volver a la patria, vivirá las frustraciones, la incertidumbre y el clima de violencia de la “victoria mutilada”. Pero la creación del Partido fascista y su rápido ascenso traerán de vuelta el orden y el renacimiento económico al país. El repatriado bien pronto podrá unirse a la celebración por la conclusión de las obras que han saneado las malsanas ciénagas del país.”⁵⁴

Varios son los elementos que podemos extraer de la película de Forzano; en primer lugar, las alusiones a la biografía de Mussolini son evidentes, al igual que el tema de la victoria mutilada. Sin embargo, entre líneas podemos advertir dos situaciones importantes: la primera de ellas da cuenta sobre la necesidad del Fascismo por aparecer frente a la masa como un elemento de continuación histórica con respecto a la Primera Guerra Mundial. En segundo lugar, podemos apreciar cómo Forzano incluyó una arista desarrollada en otro tipo de filmes fascistas; aquella que versaba sobre el desarrollo de las zonas rurales, a las que desde comienzos de la década de 1930, el Fascismo prestó tanta atención.

Todas las producciones nombradas, mantenían entre sí varios elementos que finalmente llegaron a convertirse en lugares comunes dentro de la propuesta cinematográfica fascista: el nacionalismo exacerbado; el tratamiento esquemático de los personajes que corresponden más bien a estereotipos; la exaltación a la figura de Mussolini, su fuerza física y espiritual; el pueblo trabajador; la vuelta al orden que gracias a Mussolini había logrado el pueblo italiano, el mismo orden que la fiera Bolchevique había disturbado.⁵⁵

La producción de géneros distantes, la propaganda indirecta

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Costa, Antonio. *Op. Cit.*, p. 8.

⁵⁵ *Ibidem*.

A partir de la década de 1930, de la mano de los dos hombres claves de la política propagandista fascista: Luigi Freddi y Giuseppe Bottai, se comenzaron a desarrollar un sinnúmero de películas financiadas en gran parte por el Estado. En ellas el Fascismo se manifestaba en forma indirecta. El planteamiento de este tipo de política-cinematográfica, provenía de los mismos promotores del Fascismo y era impulsado por la idea que los italianos despreciaban la propaganda directa, por lo tanto era muchísimo más conveniente proyectar en la pantalla filmes en los cuales el planteamiento fascista estuviese dado entre líneas y de este modo, la industria pudiese competir en términos de factura técnica y económica con el mercado hollywoodense.

El Gobierno fascista, así como el público en general, siempre tuvo una cierta simpatía por la producción hollywoodense; la censura antes del año 1938, fue escasa y sólo en los años pre-bélicos se hizo más intensa. La cantidad de películas italianas realizadas en este tiempo fue bastante grande, su número se explica particularmente como vimos, por la confianza que Mussolini había puesto en la industria cinematográfica, concediendo diversos tipos de licencias, construyendo grandes estudios de cine, abriendo centros de estudios cinematográficos, fundando revistas y desarrollando una compleja maquinaria legislativa para la canalización de cuanto proyecto filmico apareciese. Es así como podemos entender la diversidad de realizaciones; las que hoy en día se han clasificado en diversos subgéneros, derivados principalmente de la comedia o del drama; cada uno poniendo énfasis en aspectos particulares del Fascismo. Lo interesante de observar, es que cada hecho de carácter bélico o político que sucediese en Italia y que influyese - positiva o negativamente - de acuerdo a los fines perseguidos por el gobierno, meses después se proyectaba en la pantalla, por supuesto vestidos de otros ropajes.

Tan diversos como los filmes realizados en este tiempo, fueron las multiplicidades temáticas que pretendió tocar el Fascismo con tales realizaciones, en donde cada una exaltaba diversos aspectos del presente o del pasado italiano. De este modo existieron filmes que dentro de una lógica revisionista próxima, observaron con atención la gesta garibaldina, con el objeto de igualar la acción emprendida por Garibaldi con la mussoliniana, todo esto dentro de una lógica de continuidad histórica. Esa continuidad histórica no era filmada sólo a partir de hechos cercanos en el tiempo, sino también desde un pasado muy lejano. Constantemente Mussolini hacía referencia a la grandeza del Imperio romano, a su capacidad y a la importancia que revestía para el pueblo italiano. Este tema dentro del discurso fascista no era nuevo, lo singular era que ahora se hacía desde el cine. Los filmes centrados en la grandeza del Imperio romano y sus conquistas, fueron conocidos como “el cine de toga”.

Mussolini sabía muy bien que había que hacer renacer el Imperio romano. *“El principal obstáculo para esta tarea era que la mayor parte de lo que fue el Imperio Romano estaba ahora en manos de potencias peligrosamente fuertes. Había que encontrar un imperio de recambio. Etiopía era la única parte del imperio romano que no había caído bajo el control europeo.”*⁵⁶

El 2 de octubre de 1935, por medio de un discurso transmitido por radio, Mussolini

⁵⁶ Parker, R. A. C. *Op. Cit.*, p. 321.

informaba al pueblo italiano: “*¡Camisas negras de la revolución! ¡Hombres y mujeres de toda Italia! ¡Italianos, habitantes de todas las regiones del mundo, más allá de las montañas y los océanos! ¡Escuchad! (...) En la Sociedad de las Naciones, en vez de reconocer el justo derecho de Italia, se atreven a hablar de sanciones (...) Hasta que no se demuestre lo contrario, me niego a creer que el pueblo de Gran Bretaña, el verdadero, quiera verter su sangre y empujar a Europa por la vía de una catástrofe, por defender a un país africano, universalmente reconocido como bárbaro e indigno de figurar entre los pueblos civilizados. Sin embargo no podemos fingir ignorar las eventualidades del mañana. A las sanciones económicas, nosotros respondemos con nuestra disciplina, con nuestra sobriedad, con nuestro espíritu de sacrificio.*”⁵⁷

La invasión de Etiopía trajo grandes consecuencias en la futura alienación de los países europeos y para Italia. En diciembre del año 1935, como vemos en el documento, el Mediterráneo estaba lejos de ser un mar en calma, las demostraciones bélicas por parte de Inglaterra e Italia, se habían extendido desde la invasión a Etiopía.⁵⁸ Más allá del futuro desenvolvimiento de las relaciones emprendidas en el terreno diplomático, el Gobierno fascista tenía la necesidad de crear consenso colectivo, con respecto a la integración de los nuevos territorios y a las amenazas que pudiesen surgir fruto de tal situación.

Los hostigamientos comenzaron a fines de 1935, casi un año después se estrenó *Scipione l'Africano* (Escipión el Africano), de Carmine Gallone. El filme, pretendió ser la más perfecta metáfora del proyecto imperial, según los críticos fue el único filme de ambientación romana bien producido, surgido entre 1931 y 1943. *Escipión el africano* (figura 1), más que un proyecto cinematográfico, fue un proyecto político; destinado a legitimar históricamente el proyecto imperial emprendido por el régimen. El cuanto al éxito político, Luigi Freddi escribía en *Bianco e Nero*, en el momento que se preparaba el lanzamiento de la película: “*El hecho que Escipión el africano haya sido concebido en el momento que se iniciaba la gloriosa guerra con Etiopía y que su realización comenzara justo después de la consagración del imperio italiano no está exento de significado (...) A través de la película se ha sentido la necesidad de dar a la nueva cinematografía italiana una obra que, respondiendo plenamente a la sustancia viva de nuestro tiempo, tradujera en sus imágenes la identidad esencial de un espíritu que une a la Gran Roma de la*

⁵⁷ Discurso de Mussolini difundido por radio el 2 de octubre de 1935. Documento publicado en: <http://www.historiasiglo20.org>

⁵⁸ Ecran contaba de esta manera la noticia: “*Molesta por la actitud italiana en el pleito que sostiene con Abisinia, Inglaterra ha decidido oponerse por todos los medios a que se lleve a cabo la campaña proyectada por Mussolini en el África oriental. Manera de impedirlo prácticamente cerrar las puertas del Mediterráneo. ¿Qué han hecho los italianos frente a esta verdadera movilización de la gran escuadra inglesa? Su respuesta no ha podido ser más hábil: comprendiendo que si la flota inglesa “taponaba” las dos salidas del Mediterráneo, el ejército expedicionario que ahora se encuentra en Eritrea, falto de comunicaciones con la metrópoli, podría verse muy pronto en el trance de capitular, el Gobierno de Roma ha mandado a toda prisa importante fuerzas terrestres y aéreas a su colonia de Libia, que está frente por frente a Sicilia. El pretexto elegido ha sido el de la agitación de algunas tribus disidentes del territorio tripolitano; pero, en realidad, las dos divisiones italianas que han venido a reforzar oportunamente el ejército de ocupación de Trípoli, tiene como misión el hacer pesar sobre Egipto y sobre las orillas terrestres del canal de Suez una amenaza que muy bien han sabido comprender los ingleses...*” En: “El Mediterráneo sirve de gigantesco campo de maniobras” ¿Se verá España envuelta en conflicto anglo-italo? *Ecran*. Santiago, 7 de enero de 1936. N ° 259.

*conquista africana con la Gran Roma de la conquista etiope.”*⁵⁹

La película tenía el mérito de ser una de las producciones construidas por la maquinaria fascista. Cinecittá mostraba ser una de las instalaciones que estaba rindiendo frutos, al mismo tiempo que *Bianco e Nero* se manifestaba como uno de los indirectos promotores del Fascismo.



Foto Pesce
Scipione l'africano
Di Carmine Gallone, 1937.
Ricostruzione di un tempo romano.
Scenografie di Pietro Aschieri.

Imagen 2: Escipión el africano, 1936

A juicio de muchos críticos, otra de las películas de características históricas de gran relevancia dentro de la cinematografía fascista fue: *Condottieri* (Caudillos) de Luigi Trenker, realizada en 1936. Esta vez la historia de un *condottiero* del Renacimiento italiano fue volcada a la pantalla. En ella se establecían paralelismos explícitos entre las tropas de Giovanni de Medicis (el *condottiero*) y los “Camisas Negras” de Mussolini. No sólo eso, además “... *un imponente repertorio de citaciones pictóricas, combinado con un rico catálogo de plazas y castillos de Italia, que compone una especie de compendio de historia y geografía para recuperar en clave nacional-popular el Renacimiento, con fines explícitamente propagandísticos.*”⁶⁰ El hecho que más llama la atención según la crítica, eran las alusiones que la película hacía a la firma de los Pactos de Letrán, cuando Giovanni guía a sus milicianos de vuelta a Roma, donde reciben la bendición del Papa.⁶¹ Recordemos que los Pactos Lateranenses fueron una serie de acuerdos firmados entre la

⁵⁹ Costa, Antonio. *Op. Cit.*, p. 9

⁶⁰ *Ibid.* p. 10.

Santa Sede y el Estado Italiano, bajo el Gobierno de Benito Mussolini. En ellos se reconocía, entre otras cosas, la independencia y soberanía de la Santa Sede, naciendo así la Ciudad del Vaticano (Tratado de Letrán), al mismo tiempo que se definieron las relaciones civiles y religiosas entre el Gobierno y la Iglesia en Italia (Concordato).

La necesidad de creación de mitos fundacionales estuvo presente en la empresa propagandística y para esto Mussolini recurrió a la figura del héroe Maciste representado por Bartolomero Pagano, en *Cabiria* (Cabiria), de Giovanni Pastrone en 1914. La figura de Mussolini, comenzó así a parangonarse a la del héroe de *Cabiria*. Fueron un número bastante extenso de producciones, en las cuales la figura de *Maciste*, hombre fuerte, musculoso y aguerrido, trataba de vincularse a la de Mussolini, a esas alturas el héroe de *Cabiria* al igual que Mussolini era ya un símbolo heroico nacional.

Un acápite de fundamental relevancia para la institucionalización del Fascismo y su legitimación, era insuflar en la juventud el sentimiento fascista, puesto que el Fascismo veía en los jóvenes al nuevo hombre. Toda la organización educativa del Fascismo tenía en efecto, métodos y estudios premilitares, introduciendo a los jóvenes en asociaciones, grupos y actividades que los educaran en sentido rigurosamente fascista.

“El 3 de abril de 1926 fue instituida la Opera Nacional Balilla (ONB). El 30 de enero de 1928 fueron abolidas todas las asociaciones juveniles no fascistas. Para los jóvenes mayores de 18 años fueron fundadas en octubre de ese año, los fascios juveniles de combate (FGC). El 27 de octubre de 1937 también a causa de decidir entre las diversas organizaciones, fue instituida la GIL, Juventud Italiana del Littorio, dependiente directamente del Partido Nacional Fascista y que incorporaba los grupos dependientes de la ONB y FGC.”⁶²

El cine tenía en este sentido una gran tarea por cumplir; en el año 1933, se estrenó *Ragazzo* (Ragazzo)⁶³ de Ivo Parili. Filme que cuenta la historia de un muchacho que proviene de los suburbios, que ha sido corrompido por las malas compañías, pero que se redime adhiriendo a las organizaciones juveniles fascistas.⁶⁴

La utilización del cine en la empresa gubernamental emprendida por el Fascismo, alcanzó también al medio rural. Desde inicio de los años treinta, el Fascismo pretendía conquistar el consenso de la pequeña burguesía y de los sectores campesinos, tratando en otras palabras, de solidificar el Fascismo en la vertiente de izquierda.⁶⁵ A la persecución de este objetivo, se sumó el interés por atraer los sectores rurales a los medios de propaganda, además de introducirlos en reformas de trabajo agrícola propuestas por el Fascismo. De esta forma, se comenzaron a realizar una serie de

⁶¹ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 220.

⁶² *Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli. Il Regime Fascista. Op. Cit.*

⁶³ Muchacho, sin embargo la película fue estrenada con el título original en italiano.

⁶⁴ Costa, Antonio. *Storia del cinema italiano*. En: <http://www.muspe.unibo.it>

⁶⁵ Brunetta, Gian Piero. *Op. Cit.*, p. 220.

películas relacionadas con las temáticas campesinas, tales como: el retorno a la tierra, la riqueza de las tradiciones campesinas, sus valores, entre otras. Surgieron filmes de títulos sugerentes como *Sole* (Sol), de Alessandro Blasetti en 1929 (Fig. 2), el cual tenía la gracia, según los críticos, de haber sido el primero en tocar el tema. Dos años más tarde y del mismo autor, aparece: *Terra madre* (Tierra Natal), en 1931.



Imagen 3: *Sole*, 1929

Comúnmente se ha considerado el uso de los dialectos como una de las innovaciones del Neorrealismo, sin embargo existen una serie de realizaciones cinematográficas de los años treinta, en las cuales el uso de dialectos fue bastante común, siempre en la lógica de vincular a los sectores periféricos. Ejemplo de estas realizaciones son: *Tavola dei poveri* (Mesa de los pobres), de Viviani y Blasetti, que conservaba las formas idiomáticas napolitanas; *1860* (1860), también de Blasetti, donde se ocupa el recurso del plurilingüismo idiomático. La mezcla de dialectos también se puede apreciar en filmes de corte militar como fueron: *Scarpe al sole* (Zapatos al sol), de Marco Elter en 1935 o *Il piccolo alpino* (El pequeño alpino), en las que el dialecto encuentra un punto fundamental al mostrar el viaje a través del descubrimiento de las raíces nacionales.⁶⁶

Una última forma de producción del tipo indirecta, fue desarrollada a partir de 1930, en forma paralela a las ya revisadas, la comedia fascista. Derivada de la comedia teatral, este tipo de realizaciones mostraba por medio de equivocaciones, sustitución de personajes y parodias, el estilo de vida de un país que no tenía ningún problema político, económico o social. En ellas no existía presencia de conflicto social alguno. El adulterio, el suicidio, la criminalidad, la prostitución, la delincuencia juvenil se ocultaban, o únicamente se trataban en forma periférica; el mundo proyectado en la pantalla era homogéneo, en el que el individuo estaba destinado a encontrar la felicidad.

Destinados fundamentalmente al pequeño mundo burgués, el cine funcionaba como

⁶⁶ *Ibid.* p. 239.

el “opio del ojo”, haciendo que el espectador pudiera evadirse fácilmente de la realidad. Dentro de este género, se incluyó el llamado cine de teléfonos blancos, denominado así en forma peyorativa, por la reiterada utilización de aparatos telefónicos de color blanco. A simple vista pueden parecer una coincidencia, sin embargo se constituyeron en un recurso estilístico ampliamente usado por la ideología fascista, pretendiendo demostrar con ellos, una Italia que vivía a la vanguardia no sólo tecnológica, sino también social.

Entre los cineastas más representativos del periodo, a mediados de la década de los treinta, surgió la figura de Mario Camerini, de la mano de realizaciones como: *Daró un milione* (sin título en español) 1935, *Ma, no é una cosa seria* (No es una cosa seria) 1936, *Il signor Max* (Bajo aristocrático disfraz) 1937 (Figura 3 y 4), *Grande Magazzín* (Grandes almacenes) 1939.



Imagen 4: *Bajo aristocrático disfraz*, 1937



Imagen 5: *Bajo aristocrático disfraz*, 1937

Estética fascista

Todas las formas de propaganda que hemos visto, se acompañaban de una estética especial y era allí justamente donde encontraban su fuerza expresiva. En opinión de Antonio Costa, las formas estéticas propagandísticas utilizadas por el Fascismo se componían de una dinámica híbrida, es decir, el Fascismo habría tomado varios

elementos y los habría dispuesto en un orden lógico y apropiado para sus fines.

La matriz de análisis sugerida por Costa, complementa la línea analítica aquí expuesta. El Fascismo como dijimos anteriormente, recurrió a variados aspectos con el fin de construir un aparataje que lograra mantener en el poder al movimiento y al Partido; para ello uno de los primeros aspectos importantes de solucionar, era sacar adelante moralmente a Italia, luego de los sucesos ya conocidos y sus consecuencias. Así entonces, utilizaron una serie de recursos que iban en esta misma línea, por ejemplo: las pautas estéticas propuestas por el Futurismo; la necesidad de unidad italiana; los adelantos técnicos de los que podían hacer usufructo; la necesidad del pueblo de sentir un guía espiritual, entre otros. Y tomando todos estos lugares comunes, conformaron una propuesta que, a posteriori, desembocó en un esteticismo de la vida política planteada por el régimen. Por lo tanto, tópicos comunes, modos de apelación, y énfasis en ciertos aspectos identificaron la estética fascista.

Para Walter Benjamin, todo esfuerzo por un esteticismo político, culmina en un sólo punto, la guerra.⁶⁷ Si comparamos estas aseveraciones con el desarrollo de la Historia italiana y la estética fascista, el planteamiento del Benjamin es absolutamente comprobable.

Llegó un momento en la Italia fascista en que todas y cada una de las creaciones apuntaba en este sentido; así los tópicos más comunes usados por el Fascismo fueron la capacidad técnica del ejército, de las fábricas productoras de armas, el Mediterráneo, la capacidad del pueblo conducido por un Estado potente, la debilidad del adversario, los orígenes imperiales, la unidad del territorio, la preocupación por parte del Estado fascista hacia el pueblo, la modernización tecnológica y la más importante de ellas, la imposición del culto al caudillo. Fueron éstas, las ideas fundamentales desde donde se desarrollaron las formas estéticas propuestas por el Fascismo y principalmente difundidas a través de los *cinogiornale*, los documentales y los filmes.

En todos estos tipos de producciones, el Fascismo se encargó de introducir elementos que estuvieran vinculados con los símbolos del triunfo. Juan Eduardo Cirlot indica que los símbolos del triunfo son, entre otros: “*Edificios escalonados, alturas, arcos, columnas; coronas, palmas, armas de parada, máscaras rituales como algunos yelmos romanos. Objetos situados en lo alto de varas y astas (banderas, estandartes, insignias tirso, báculos, cetros) incluidos o no en su estructura; colores: rojo, blanco; metales: oro, plata. Determinados animales: águila, fénix, león, también el toro, dragón, lobo y minotauro.*”⁶⁸

Todos estos elementos eran incluidos en las producciones de la época y cada uno de ellos estaba diseñado para que en el inconsciente del pueblo italiano, lentamente se fuesen albergando los sentimientos de victoria. Tanto así que el símbolo de LUCE, que se mantiene hasta el día de hoy, es el de un águila.

Era frecuente ver en los *cinogiornale* la figura de los hombres más destacados del

⁶⁷ Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Editorial Taurus. Buenos Aires, 1989. p. 56.

⁶⁸ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, octava edición. Madrid, 2004. p. 455.

Fascismo, descendiendo de grandes escaleras, rodeados de grandes columnas, estandartes, arcos y armas. Los niños vestidos de blanco impoluto⁶⁹ también eran elementos comunes de ver en los *cinegiornale*, sin embargo el blanco no sólo era uno de los elementos que indicaba el triunfo, era también el color que pretendía olvidar la miseria y los miles de muertos de la posguerra.

Cada una de las imágenes, en las que aparecía el Duce, estaba cargada de toda una significación estética particular, su figura era siempre tomada en contrapicado, es decir, la cámara enfocaba desde abajo a Mussolini, con la intención de darle más fuerza y grandeza a su imagen, independientemente si se enfocaba su rostro - mirando siempre al horizonte y hacia arriba - o de cuerpo entero. (Ver figuras 5 y 6)



Imagen 6



Imagen 7

Con respecto a la cuestión del esteticismo político, este debería encontrar su punto de fuga en el arte de la guerra. Cuando Marinetti declaró la guerra a Etiopía - suceso que finalmente no sólo trastocó la alienación de los países europeos, sino que además propició el entendimiento entre Italia y Alemania - expresaba: *“Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere la guerra antiestética... Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que une en una*

⁶⁹ Giornale Luce B0111. Roma. I bimbi dell'ATAG in festa di luce e di sole sulle rive del Tevere. Julio de 1932. SVHS/C00023

sola sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geoméricamente, la de las espirales de humos en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!"⁷⁰

Así entonces, con el fin de llevar este mismo planteamiento discursivo a lenguaje visual, era común ver en la pantalla a los ejércitos formados ampulosamente; pues eran mostrados la mayoría de las veces en perspectiva, de manera que la profundidad de campo hiciera que se vieran en la pantalla muchísimo más grandes de lo que realmente eran. (Ver figura 7)



Imagen 8

Si pudiésemos hacer el ejercicio de contrastar las imágenes construidas por el Fascismo y el planteamiento discursivo del Mussolini, el sentido de la estética fascista quedaría aún más claro. Las masas aglomeradas escuchando los discursos periódicos del Duce, eran mostradas en la pantalla en perspectiva, de la misma forma como se hacía con los ejércitos, buscando que se vieran más fuertes, atentas y entusiastas. (Ver figura 8)

⁷⁰ Benjamin, Walter. *Op. Cit.*, p. 57.



Imagen 9

El 24 de mayo de 1926, en un discurso Benito Mussolini declaraba: *“Nosotros queremos cada día más ser un gran pueblo, duro, tenaz, incansable y sistemático. Estas virtudes florecen en la mejor parte del pueblo italiano y al Fascismo corresponde la misión de transformarlas en caracteres universales.”*⁷¹

Podemos darnos cuenta que el mismo planteamiento discursivo de la imagen, se corresponde con el entregado por la estética fascista, por lo que las imágenes van hablando por sí solas, pues no era sólo cómo estas se componían ya desde el montaje, sino como se estructuraban dentro de una línea dramática siempre creciente, pues si el Duce se exaltaba al hablar, las imágenes también lo hacían.

Mussolini nunca aparecía cansado o molesto, su imagen era la de un hombre deportista, ágil y amable, junto a los campesinos unas veces, entre las mujeres trabajadoras otras, pero siempre se le veía como un hombre cercano y afable (Ver figuras 9 y 10)



Imagen 10

⁷¹ Mussolini, Benito. *Op. Cit., La bandera de los marineros*, 24 de mayo de 1926.



Imagen 11

Perpetuamente enhiesto sobre el caballo, montando y supervisando las tropas, y por sobre todo, siempre acompañado de grandes personajes, junto a los que era posible verlo caminando, por delante, o estrechando su mano. (Figura 11 y 12)



Imagen 12



Imagen 13

La producción de géneros distantes también presentaba una estética propia hábilmente diseñada; el planteamiento fundamental que se manifestaba transversalmente a las distintas formas estilísticas propuestas, versaba sobre la prosperidad económica y técnica del país, la fastuosidad de su pasado, o las posibilidades que una “Camisa Negra” podía entregar. La estética fascista tomó estos postulados y los concretó a través de la estilización arquitectónica de los espacios.

La búsqueda constante de decorados fastuosos fue uno de los elementos más cuidados en la producción cinematográfica, pues a través de éstos, se pretendía poner en evidencia el desarrollo político, moral y económico que - supuestamente - vivía el país. A tanto llegó la intromisión estética de los símbolos de prosperidad y sofisticación del régimen, que se desarrolló lo que denominamos anteriormente como el subgénero de “la comedia de los teléfonos blancos”.

Para el caso específico del cine, si pusiésemos en una balanza los propósitos de Mussolini y sus resultados, los primeros superarían ampliamente a los segundos. A pesar de los esfuerzos desplegados por el Duce en el ámbito cinematográfico, éstos nunca le entregaron los resultados esperados; y si alguna vez, la población vio en Mussolini el guía de la nación, no fue exactamente por los frutos entregados por el cine. Si tuvo algún éxito este le fue concedido por las otras vías de la propaganda. Para ser francos, si a Mussolini se le creyó, fue sólo en los primeros años del régimen y antes de la guerra, en donde se le apreciaba como una luz en la total oscuridad de la política gubernamental

italiana.

A diferencia de lo ocurrido con las cinematografías alemanas o rusas, la italiana no se presenta más que como un pálido asomo de lo que estas realmente eran. Las causas de tales diferencias, las podemos encontrar en varios elementos; en primer lugar, el público italiano fue siempre reacio a los filmes de corte “educativos”, como les gustaba llamar a los hombres del Fascismo a los filmes propagandísticos. Luego, como señala Antonio Costa: *“La imagen histórica de Mussolini es siempre aparatosa y excesiva más allá de cualquier medida. La impresión que da es que, en el cine de ficción, era difícil hacer entrar a semejante personaje en los cánones de verosimilitud narrativa, de la plausibilidad diegética. Incluso en los documentales persistía la impresión de que (...) había algo que se escapaba o que fuere cual fuere el ángulo elegido por los compiladores y los autores de la narración no lograrse definir o circunscribir un fenómeno desbordante.”*

72

Lo que quiere decir Costa, es que por alguna razón, las imágenes cinematográficas que aludían a Mussolini, no lograban definir con precisión la complejidad de su imagen propuesta a través de otras vías; el origen de esta dificultad radicaba principalmente en la composición imaginaria articulada por el régimen acerca de Mussolini, ya que era imposible dimensionarlo como él buscaba ser: padre, amigo, gobernante, obrero, campesino, entre otros. Si a esto agregamos que se tenía que recurrir a parcelar dichos aspectos, en pos de la comprensión por completo de un ideal, la cuestión era casi imposible.

Agreguemos que desde que se instauró el ideal de los filmes de ficción, en los que se aludía en forma indirecta al régimen, los límites se fueron lentamente desdibujando, al mismo tiempo que abrían camino a otras formas de creación. Quizás una de las falencias más claras del cine fascista como forma de propaganda, estuvo en el delineamiento por parte de quienes eran los encargados de la divulgación del Fascismo. Los hombres claves de la política cultural fascista, como Giuseppe Bottai y Luigi Freddi, no mostraron nunca simpatía por la propaganda directa, considerándolas contraproducentes en lo político, de la misma forma débiles en lo comercial y lo espectacular.

Aquí es donde radica uno de las consecuencias de mayor peso para el futuro cine italiano, pues estos constantes ejercicios de filmación se constituirán en la base del Cine Neorrealista.

El interés por lo espectacular y lo comercial llamaba poderosamente la atención a los italianos, no sólo a aquellos encargados de las formas propagandísticas, sino también al público en general. Fue recién en el año 1938, cuando se decidió limitar la entrada de películas extranjeras al país, sin embargo durante muchísimos años estas habían estado ganando un gran terreno, no sólo en las conciencias del pueblo sino también en las taquillas. Cualquier persona prefería ver un filme norteamericano, antes que a Mussolini nadando, trabajando en el campo o de la mano de los obreros.

Las obras de propaganda indirecta, no resultaron ser tan exitosas como se esperaba, ni en las taquillas, ni en su fin último: la difusión de la ideología. En último término

⁷² Costa, Antonio. *Op. Cit.*, p. 1.

beneficiaron más al Neorrealismo que al Fascismo, debido a que el Fascismo técnicamente potenció la industria cinematográfica.

Es paradójico lo que ocurre al analizar mucha de la producción de los últimos años del Fascismo, puesto que si bien las temáticas hacían alusiones explícitas o implícitas al régimen, la forma en que éstas eran puestas en la pantalla - formas narrativas, tomas, montaje, angulaciones - tenían que ver más con el tipo de producción neorrealista, donde se manifestaba claramente la influencia de la escuela cinematográfica soviética, legado del Centro Experimental y de las lecciones de Umberto Barbaro. Mientras las temáticas eran impuestas, las formas de llevarlas a cabo sólo estaban en manos de los creadores y estos sabían muy bien dónde apuntar la mira.

Es sabido que directores, guionistas y equipos técnicos completos, hicieron escuela durante el Fascismo; ya maduros, emprendieron la idea de una filmación que desde la temática a la factura, pusiera en la pantalla el rostro deslavado de un país que pese a la reciente dominación de un sistema autoritario, aún tenía la intención de salir adelante, ahora con un sentido de autenticidad que por muchísimos años estuvo vedado.

Capítulo II

Un cine antropomórfico

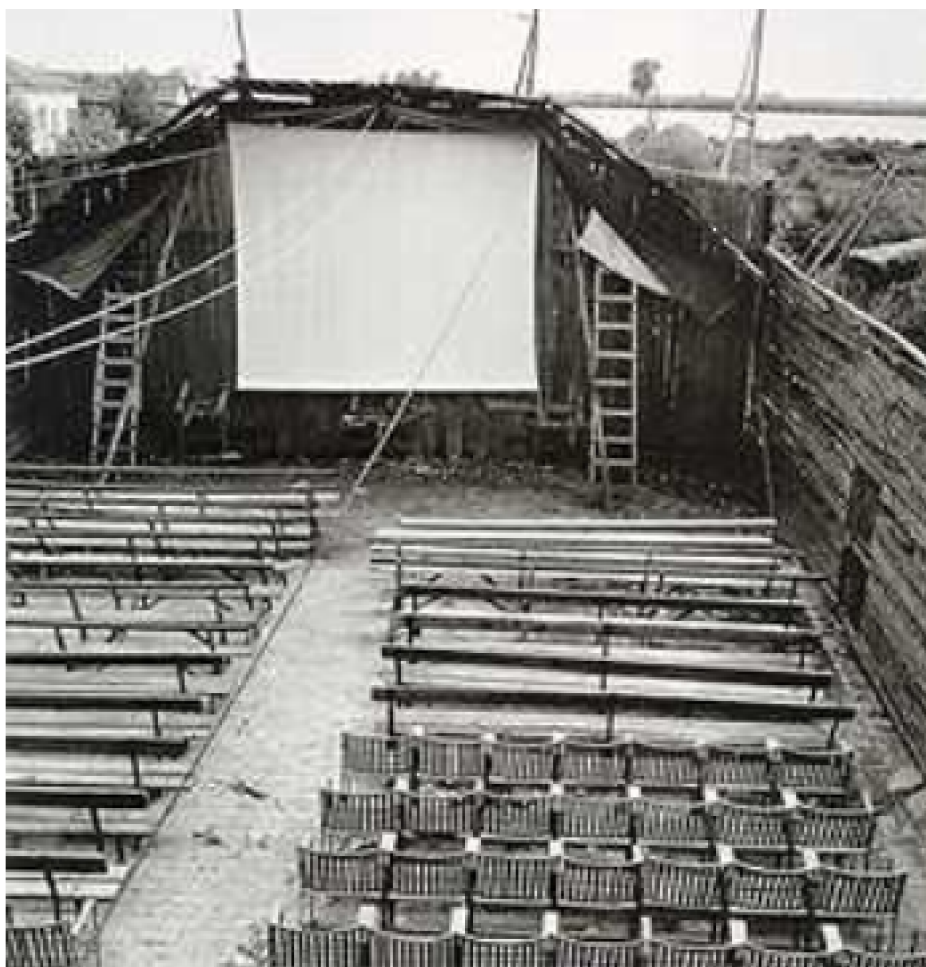


Imagen 14: Cine popular. Fotografía de Pietro Donzelli, 1954

El nuevo sentimiento del pueblo italiano

Los últimos años de la producción cinematográfica fascista, estuvieron caracterizados por una la extraña mezcla de un sistema cinematográfico que perseguía dos claros horizontes: uno la propaganda, en forma indirecta por cierto; dos, el éxito económico. A ésta situación, se sumaban dos factores más: primero, el cómo se proyectaban en la pantalla; luego, su intensificación en los últimos años de la guerra.

No existe ninguna línea definitoria a la hora de señalar los límites entre la producción cinematográfica fascista y la neorrealista; si se pudiese establecer alguna, es aquella franja que se instituyó a partir de una crítica y un análisis cada vez más lúcido frente a las circunstancias de la reconstrucción.⁷³ Si bien es cierto que algunos aspectos del Neorrealismo fueron cimentados durante el veinteno fascista, también es claro que tenía primero que desaparecer el Fascismo para que pudiese hacer su entrada el cine neorrealista. Así varios de los nombres que escuchamos durante el periodo fascista volvieron a aparecen o se concretaron en la escena cinematográfica; por lo mismo el

proceso de transición, entre un tipo de filmografía y otro fue bastante confuso.⁷⁴

Una de las más claras enseñanzas que dejó el Fascismo en términos cinematográficos, fue la toma de conciencia de la imagen; ésta, manipulada o no, informaba más sobre las intenciones de quien la tomaba y la difundía, que de los propios acontecimientos históricos.⁷⁵ Los directores italianos sabían muy bien acerca de esta política, lo que hicieron entonces fue ponerla en práctica, aún cuando la intencionalidad con la que la usaron fue completamente distinta.

Lo que si queda absolutamente claro, es que la capa de decoro que pesaba sobre la cinematografía fascista lentamente se fue diluyendo, hasta que llegó a dar forma al movimiento neorrealista. De la misma manera, esta vez Italia se encaminó hacia la reconstrucción de posguerra desde otro polo de desarrollo, estableciendo notables diferencias entre este proceso y el anterior. Cesare Zavattini, uno de los teóricos de mayor relevancia dentro del Neorrealismo, relataba así cuáles eran los verdaderos sentimientos que motivaban la nueva forma de producción cinematográfica: “...*Porque el Neorrealismo no es una escuela, una estética o el hecho de un país, sino el punto en el que se encuentran los hombres del mundo entero, quienes quieren demostrar por medio del cine su fe en que el mundo será mejor sin la tremenda experiencia de la guerra, significa la voluntad de conocer, conocer, conocer... Así podrá desarrollarse un cine de presencia contra un cine de ausencia, un cine neorrealista contra un cine conformista.*”⁷⁶

Varios fueron los elementos que confluyeron en un cambio de actitud de la sociedad italiana. A fines de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo italiano se encontraba totalmente desilusionado de la forma de gobierno anterior, se sentían traicionados y conducidos por las cúpulas de poder a una guerra injusta, ese sentimiento ya estaba presente durante el desarrollo de la guerra e hizo eco desde las trincheras: “...*Cuando comenzaron los reveses, [Simultáneamente a la catástrofe de Grecia, se producía la derrota de Graziani] las tropas se retiraban combatiendo, y los heridos que quedaban*

⁷³ La revista de cine Ecran, en una pequeña nota editada en 1947 contaba que si bien, por un lado el cine italiano había vuelto sobre sus antiguas formas de producción, otro tipo de cine se estaba desarrollando en forma paralela: “*Terminada la guerra, el cine en Italia volvió a recobrar la vida que había poseído durante su época normal. Una vida sin mayor intensidad, dedicada a la elaboración de películas de gran aparato. Las operetas como “Rigoletto”, fueron realizadas en esta época que abarcó los años 1945 y 1946. La película fue filmada con un elenco compuesto por las principales figuras de la ópera italiana, dirigida por Carmine Gallone (...)* Pero no ha sido esa la primera sorpresa que ha dado la cinematografía italiana en esta lucha internacional por los mercados cinematográficos del mundo. Su gran golpe en el ambiente fue el estreno de *Roma Ciudad Abierta* (...) Esta misma crudeza, contrastaría a la suntuosidad y exageraciones de películas italianas, como “*Manon Lescault*” y “*La canción de Butterfly*” (1945- 46), se continúa con “*Sciuscia*”, la historia de la juventud de posguerra en Italia”. En: “El Nuevo Cine Italiano” por Carlo Macuesti. Ecran. Santiago, 22 de julio de 1947. N° 861.

⁷⁴ Sobre este tema Pío Caro, realiza un análisis bastante aclaratorio de las circunstancias de la producción. En él se analizan las imbricaciones entre ambos tipos de producción. En: Caro, Pío. *El Neorrealismo Cinematográfico Italiano*. Editorial Alameda. Ciudad de México, 1955.

⁷⁵ Ferro, Marc. *Historia contemporánea y Cine*. Editorial Ariel. Barcelona, 1995.p. 18.

⁷⁶ Caro, Pío. *Op. Cit.*, p. 273.

abandonados, saturaban la retaguardia, provocando escenas espantosas (...) Un grito de horror estalló en todos los pechos italianos, y el odio contra el Fascismo se cimentó, como nunca, en esos días; un odio silencioso, que sólo podía ahogarse en el seno de las familias enlutadas, donde se lloraba la muerte estéril de una magnífica juventud.”⁷⁷

En el momento que Italia fue ocupada, ese sentimiento se agravó, más aún cuando el país por completo quedó sumido en la miseria, no sólo moral, sino por sobre todo económica.

“...Todas esas muertes habían sido vanas, porque la Patria estaba allí, destrozada, gimiente, debatiéndose en el dolor y la sangre, por culpa de aquellos que la habían lanzado a la guerra.”⁷⁸

Al sentimiento provocado por la guerra, se sumó a la carestía alimenticia, la falta de trabajo, el descalabro económico y político, el proceso de ocupación y las paupérrimas condiciones de vida. Resultó entonces que todo este conjunto de situaciones, desembocaron en realidades puntuales que hoy son posibles de apreciar desde diversas aristas, entre ellas: políticas, económicas, sociales y artísticas. Para el caso puntual del cine, derivó en una inversión de los polos de desarrollo del aparato cinematográfico, en todos los aspectos posibles de señalar. Desde la forma de montar el filme, pasando por sus alcances políticos, morales, sociales, religiosos, narrativos y estéticos.

Por sobre todo en el nuevo tipo de producción, primaron los deseos que antes estaban ocultos; el aspecto más destacado de este tipo de cinematografía fue el esfuerzo por integrar a los sectores que se encontraban más desposeídos, centrando su interés en el hombre.

La línea directriz que guía esta tesis, propone al Arte Cinematográfico como uno de los elementos articuladores de los procesos de reconstrucción italianos. Al contrario de cómo se habían desarrollado en los años del Fascismo, esta vez el cine se instaló junto al pueblo italiano. Por lo tanto, la propuesta de reconstrucción vino ahora, no desde un sistema de gobierno ilegítimamente impuesto, sino desde el mismo pueblo, canalizado por un sin número de personas - técnicos, actores, directores, productores, guionistas, entre otros - a través del arte.

Por lo tanto el desafío para este capítulo es poner atención al filme, no sólo observándolo como una obra de arte, sino como un producto cultural, una imagen objeto, cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico, haciendo el esfuerzo por comprender la obra su contexto y por consiguiente, la realidad que representa.

El Neorrealismo un movimiento antropocentrista

La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes, que ha sido siempre la de expresar las

⁷⁷ Moreno, Helena. *Op. Cit.*, p.78.

⁷⁸ *Ibíd.* pp. 96 y 97.

necesidades de su tiempo; y hay que obligarlo a cumplir con su función.

Cesare Zavattini

A pesar de todo lo que se ha escrito o dicho sobre el Neorrealismo - tratando de ajustarlo a cánones o definiciones injustas, ampulosas y rebuscadas, que no tiene nada que ver con su real sentido - podemos decir que el Neorrealismo no fue más que una nueva actitud frente a la realidad, una actitud “...de naturaleza inmanentemente moral que tiene como perspectiva fundamental el descubrimiento del hombre, de la miseria y de todos los demás dolores de la condición humana contemporánea.”⁷⁹

El Neorrealismo fue simplemente la respuesta venida desde el arte, ante la amarga situación sufrida por Italia no sólo durante los años de la guerra, sino también a lo largo de veinte años de un gobierno ilegítimo y autoritario. Como corriente, no sólo fructificó dentro del ámbito cinematográfico sino que sus alcances repercutieron también dentro de otras formas de concepción artística, a saber: la fotografía, la literatura y la pintura.

El Neorrealismo cinematográfico, nunca tuvo en mente formar una escuela o una estética particular, aún cuando con el correr de los años lo hizo, ya que surgió casi por generación espontánea. Si bien es cierto, muchas de las bases de este cine habían sido cimentadas ya durante el veinteno fascista, de la mano del pluralismo artístico del Fascismo y el avance técnico de ciertos elementos; las mismas condiciones en las que se encontraba el país al término de la guerra, proporcionaron los elementos articulantes que caracterizaron a esta nueva cinematografía. El Neorrealismo, fue por tanto un movimiento artístico de extraordinaria adherencia a la actualidad, tanto así que durante los primeros años, la Resistencia y la Liberación fueron los temas predominantes en la filmografía.

En términos estrictos, el Neorrealismo comenzó en 1945 con *Roma ciudad abierta*, y terminó en 1953 con *Senso*, de Luchino Visconti. Luego de ese año el cine italiano enfrentó una crisis en términos de producción, sin embargo logró reaparecer en escena transcurrido algún tiempo, con significativas variantes. Por lo tanto, podemos distinguir dos Neorrealismos; el primero, en el cual las temáticas desarrolladas tenían relación inmediata con la posguerra y sus consecuencias; y el segundo, desde 1954 hasta 1960 aproximadamente, caracterizado principalmente por la aparición de nuevos directores y temáticas, que aún cuando todavía estaban centradas en la situación italiana, se fueron desplazando lentamente; unas desde el drama a la comedia, otras desde un sentido más político y social hacia otro filosófico y moral.

La actualidad del primer Neorrealismo

Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, las condiciones materiales en toda Italia eran desastrosas. De la misma forma, la industria cinematográfica presentaba los mismo problemas; para 1945, la mayoría de los estudios no eran más que un montón de

⁷⁹ Palabras pronunciadas por Cesare Zavattini. Congreso de Parma sobre el Cine Neorrealista, 1954. En: Caro, Pío. *Op. Cit.*, p. 75.

escombros, o bien eran el lugar preciso para refugiar a los miles de hombres y mujeres cuyas viviendas habían sido destruidas producto de la guerra, por lo tanto no se contaba con estudios de grabación. Muchos de los actores habían emigrado durante la guerra, y de los equipos técnicos, se había perdido bastante. La imposibilidad de conseguir cintas de grabación de calidad, equipos sonoros adecuados, utilería apropiada, marcaba la tónica diaria; no obstante existía un interés tan grande por la creación, que la cinematografía fue capaz de prescindir de estos elementos, es más, aprovechó su falta.

La solución ante la falta de actores, fue la utilización de actores no profesionales, gente de la calle, que se representase a sí misma. Ante la falta de estudios, los directores y técnicos se tomaron las calles; la imposibilidad de grabación con audio directo, dio la posibilidad de obtener una cámara más libre, más atenta a la situación del momento (característica del documental), que seguir estrictamente un guión técnico, previamente diseñado.

La mayoría de las veces los argumentos eran sacados de la propia vida real; eran historias comunes y corrientes que hablan de gente común enfrentadas a situaciones cotidianas, que bien podríamos catalogar como una especie de microhistoria visual. Sin embargo, el verdadero tema, es decir, el que se encontraba detrás de las historias proyectadas, era el que afectaba al país: la cesantía, los huérfanos, el hambre, la soledad, la desvinculación social, entre otros, fue lo que constituyó la temática fundamental de los filmes.

Como anteriormente señalamos, el Neorrealismo surgió de forma espontánea, constituyéndose como una reacción frente a las circunstancias de posguerra; por lo tanto su constitución teórica también fue lentamente dibujándose. En octubre de 1943, la revista *Cinema* publicó un artículo titulado "Cine antropomórfico", escrito por Luchino Visconti; en él el director, adelantándose al movimiento italiano, señalaba las bases de lo que sería el Neorrealismo. En el documento, Visconti apelaba a un cine de características antropomórficas, es decir un cine centrado en el hombre, y aunque este sería el aspecto más destacado del Neorrealismo, quedaba bastante por descubrir. La propuesta neorrealista buscaba por sobre todo la identificación del público con el cine, pretendiendo que la pantalla cinematográfica, fuese una especie de espejo, en el cual se pudiese reflejar el pueblo, de tal manera que la entrada a la sala de cine, significara también la puerta de entrada hacia un viaje introspectivo.

Esta situación se tradujo en un cambio en el modo de concepción y factura del filme; por lo tanto, los diálogos no fueron nunca convencionales, el montaje era lo más simplista posible, de manera que fuera totalmente comprensible; sin embargo y al mismo tiempo, estaba cargado de poesía. La renuncia a los énfasis y a las apelaciones, fue uno de los temas que cruzaron en forma transversal a las creaciones neorrealistas. La libertad se impuso sobre la forma creativa; la rigidez de los estudios, la convencionalidad y estructuración de la obra cinematográfica, fueron pasados por alto.

Todos los elementos mencionados, desembocaron en una nueva forma de proyecto fílmico, en donde los lugares comunes derivaron en una propuesta estética singular, que mirada con detención, representaba los procesos históricos vividos por el pueblo italiano luego del término de la Gran Guerra.

Cada uno de los elementos característicos de la filmografía neorrealista, será analizado aquí en función de un filme en especial, sacando a la luz no sólo sus aspectos estéticos o cinematográficos, sino al mismo tiempo, develando su correspondencia con los procesos históricos, económicos, políticos o sociales.

La inmediata posguerra y la proyección de los movimientos de Resistencia y Liberación

Para 1943 la situación en Italia era por sobre todo confusa. El 10 de julio de ese año, las derrotas militares sufridas por el ejército, llegaron a su punto cúlmine con el desembarco aliado en Sicilia y los bombardeos en masa contra la población civil de la península.

El 25 de julio, nació en Italia un ordenamiento provisional del Estado, el que constituyó el presupuesto político y jurídico del desenvolvimiento futuro, que llevaría a la Constitución Republicana.⁸⁰ En estas circunstancias, el rey Víctor Manuel, convocaba al Duce y ordenaba su encarcelamiento; al mismo tiempo que designaba como jefe de gobierno al Mariscal Pietro Badoglio; sin embargo quien manejaba desde las sombras los juegos de poder, era Palmiro Togliatti, líder del PCI (Partido Comunista Italiano), quien había vuelto desde la Unión Soviética. Su plan era “...crear un gobierno de coalición para enfrentar la invasión nazi que afectaba al norte de la península, dejando para después de la guerra la discusión si en Italia continuaba la monarquía o si se creaba la República, lo que fue aceptado por la Democracia Cristiana, el Partido Socialista, el Partido Comunista y el Partido de Acción con lo que se formó el Primer gobierno de Coalición de la post guerra permitiendo al mariscal Badoglio dedicar sus esfuerzos a la expulsión de las fuerzas alemanes de su territorio.”⁸¹

El 8 de septiembre de 1943, se hizo público el armisticio con las potencias aliadas, ante estos acontecimientos las tropas alemanas invadieron el país. La guerra civil en Italia estaba desatada y el país dividido. Mientras el gobierno y la monarquía se vieron forzados a trasladarse al sur de la península, en el centro se desarrollaba una violenta guerra entre las fuerzas aliadas y fascistas, en donde el gobierno de Badoglio apenas podía imponer su débil autoridad. Paralelamente en el norte, se estableció un gobierno fascista, presidido por Mussolini - el que había sido rescatado de su cautiverio por paracaidistas alemanes - que con el respaldo del gobierno germano implantaron la República Social Italiana de Saló.

Fue en este ambiente donde la acción de los partidos políticos adquirió importancia

⁸⁰ Stelio Cembrano Perrazo. *Análisis de la Constitución de la república italiana y el especial del régimen político reinante*. Memoria de prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago, 1988. p. 17.

⁸¹ Cofré, Eduardo. *Desde la reconstrucción post Segunda Guerra Mundial a la Unión Europea: Los casos de Gran Bretaña, R. F de Alemania, Francia, España e Italia (1945 -1992)*. Seminario para obtener el grado de Licenciado en Historia. Universidad de Chile. Santiago, 2003. p. 47.

relevante. *“La necesidad de la lucha clandestina en común indujo a los partidos antifascistas a robustecerse y organizarse en la nueva institución, la de los Comités de Liberación Nacional (CLN)”*⁸², que se constituyeron justamente el día siguiente que se hizo público el armisticio con las potencias aliadas.

Los Comités de Liberación Nacional, eran una suerte de organismos extraordinarios, los cuales se desarrollaban en conjunto con las formaciones guerrilleras (partisanos), en la lucha por la liberación y unificación del país. Entre 1943 y 1945, la influencia de estos grupos fue de vital importancia, no sólo para la liberación definitiva del país, sino también porque *“...la participación activa en la lucha partisana les dio una legitimación antifascista que les aseguró una gran influencia política en las masas populares.”*⁸³

El sustento ideológico de la Resistencia, fue principalmente el de la lucha contra el nazismo, el Fascismo y contra las formas de expresión violentas arraigadas en estos grupos. Poseían además un *“...fuerte contenido unitario de la política de renovación, que mientras en el plano político tendía a una plataforma de convergencias programáticas para reformar la sociedad, en el ideológico tendía a superar las diferencias de clases con el objetivo común de una profunda recuperación moral. El elemento de la renovación y de la reconstrucción moral y civil de la sociedad fue uno de los leimotiv de la Resistencia.”*⁸⁴

Podemos apreciar de esta forma, que los contenidos ideológicos de ambos movimientos - la Resistencia y el Neorrealismo, uno político y el otro artístico- estuvieron basados en principios similares, aún cuando las formas de llevarlos acabo eran divergentes.

Uno de los aspectos de mayor relevancia dentro del movimiento de Resistencia desarrollado en Italia entre los años 1943 y 1945, fue la actividad desarrollada por los “partisanos”. El movimiento partisano italiano nació a finales de 1943, después de la rendición el 8 de septiembre y de la ocupación del país por parte de las tropas alemanas. Para 1944 controlaban parte importante de la península,⁸⁵ sobre todo en la zona central y septentrional del país, con más de 100.000 combatientes.⁸⁶ *“Según las evaluaciones oficiales hechas al final de la guerra, el número total de partisanos comprometidos durante todo el curso de la resistencia había sido de 230.000 y de estos casi 125.000 habían participado en ella de manera continuada.”*⁸⁷

Así entonces se delineó la liberación de la península de la mano de partisanos y aliados. De tal importancia fueron los primeros, que informes de los mismos aliados

⁸² Stelio Cembrano Perrazo. *Op. Cit.*, p. 20.

⁸³ Mammarella, Giuseppe. *Historia de Europa contemporánea (1945-1990)*. Editorial Ariel. Barcelona. 1990. p. 17.

⁸⁴ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, pp. 17-18.

⁸⁵ Benz, Wolfgang. *El siglo XX. Europa después de la Segunda guerra Mundial, Tomo I*. Siglo XXI Editores. México, 1989.

⁸⁶ Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires, 2002. p. 170.

⁸⁷ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, p 15.

señalaban que existieron varias ciudades que antes de su llegada ya habían sido liberadas por los grupos partisanos.

Como antes se explicaba, el Neorrealismo fue un movimiento artístico que se destacó por su adherencia a la realidad. Sobre esto, uno de los teóricos cinematográficos de mayor renombre dentro del medio filmico, André Bazín, sostenía una interesante tesis, en la que vinculaba el movimiento y su desarrollo con las circunstancias históricas del momento. En ella proponía que si bien: “...*la Resistencia y la Liberación han proporcionado los temas [filmicos] principales de estos dos últimos años (...) Entre nosotros [los franceses], la resistencia ha pasado inmediatamente a la leyenda; por muy próxima que estuviera en el tiempo, al día siguiente de la liberación no era más que Historia. Con la marcha de los alemanes la vida recomenzaba.*”⁸⁸

La situación en Italia era bastante distinta, y claro que las condiciones eran completamente desiguales. Para la península itálica, el proceso de liberación no significó de ninguna manera la vuelta a una libertad, sino la revolución política, la ocupación aliada y el desquiciamiento económico y social. Las características que había tenido la liberación eran distintas a las de muchos países europeos; sin embargo esta situación favoreció en gran medida al cine, puesto que durante los primeros años el movimiento neorrealista se nutrió casi exclusivamente de estos mismos temas. La liberación se extendió a lo largo de meses interminables y por lo mismo afectó profundamente la vida económica, social y moral del país. Según esto, Bazín postulaba que era perfectamente comprensible que la Liberación y la Resistencia, fueran por muchísimo tiempo temas actuales no sólo para Italia, sino también para los asistentes al cinematógrafo.

Fue así como aparecieron una importante cantidad de filmes relacionados con la Resistencia y la Liberación, aún cuando los estudios cinematográficos italianos permanecieron cerrados por un tiempo durante la guerra. Entre ellos podemos destacar: *Roma città aperta*, (Roma ciudad abierta)⁸⁹ Roberto Rossellini, 1945; *Paisá*, (Paisá) Roberto Rossellini, 1946; *‘O sole mio* (‘O sole mio) Giacomo Gentilomo, 1945; *Il sole sorge ancora* (Todavía sale el sol) Aldo Vergano, 1946; *Un giorno nella vita* (Un día en la vida) Alessandro Blasetti, 1946; *Caccia tragica* (Caza trágica) Giuseppe de Santis, 1947. En todas estas creaciones, los temas de las relaciones entre las tropas aliadas y la población italiana, el avance del ejército angloamericano, el valor de la libertad, la sinceridad del mensaje moral y la dignidad del pueblo, estaban incluidos. Sin embargo es posible establecer entre ellos algunas diferencias. Como vemos, “...*realizadores de larga y ecléctica actividad, como Blasetti, también afrontaron en aquella época el filme sobre las guerrillas.*”⁹⁰ Recordemos que Blasetti, había tenido una larga y vasta experiencia de la mano de la filmografía fascista, sin embargo sus creaciones, hoy son puestas junto a nombres de realizadores como Rossellini, al que se le ha denominado el padre del Neorrealismo cinematográfico. Comprobamos entonces una vez más la tesis propuesta y

⁸⁸ Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp, Segunda Edición. Madrid, 1990. p. 290.

⁸⁹ Entre paréntesis se indica el título con el que los filmes fueron presentados en español.

⁹⁰ Castello, Giulio Cesare. *El cine Neorrealista italiano*. Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1959. p. 13.

es que los límites entre una y otra filmografía no fueron claros. Algunos temas, nombres, equipos de trabajo técnicos y artísticos se superpusieron, tanto así que se podría llegar a sostener que la filmografía fascista, siendo conciente de todo lo que implica, se proyectó en la forma artística neorrealista, es más, la motivó, pues “...aquellas marchas espectaculares sobre Roma, aquellos discursos engolados del Duce, aquellas falsas carreras atléticas, aquella constante pose, es la que atrajo al Neorrealismo con su afán de mostrar al pueblo italiano como es, de acercarse a él y de convivir con sus aspiraciones múltiples.”⁹¹

No fue hasta el 4 de junio de 1944, cuando se produjo finalmente la liberación de Roma y el ascenso de Ivanoe Bonomi al gobierno. Con la liberación de Roma, la vida política entraba en una nueva fase. El general Badoglio dimitió, siendo designado Presidente del Consejo, Ivanoe Bonomi. La designación de Bonomi presentaba una nueva situación al ser elegido por los partidos, pues con ello se devolvía la iniciativa a los partidos políticos al mismo tiempo que se colocaba en un segundo plano a la monarquía, representada en ese momento por un Lugarteniente. Hasta aquí la coalición de partidos, se visualizaba como una posibilidad ante la situación política que dominaba el país, teniendo en cuenta que esta no sólo tenía connotaciones de carácter interno sino también externos.

Mientras en los salones, se discutía el futuro del gobierno italiano y la coalición de partidos cotejaban el entramado político; “... una acaudalada dama italiana pidió a Roberto Rossellini que realizara un documental sobre un sacerdote, Don Morosini, que había sido asesinado por los alemanes.”⁹² En paralelo Rossellini trabajaba en un corto sobre las actividades de los niños romanos a favor de la Resistencia. Fue a partir de la unión de estos dos trabajos que el director decidió combinar ambos temas en un sólo, “...basado en hechos reales y en la experiencia vivida por los romanos entre 1943-44”,⁹³ nació así *Roma Ciudad Abierta*. De un realismo exagerado para la época, el filme era una mezcla entre el documental y la ficción, que la revista de cine y espectáculo *Ecran* describía como: “Es la personalidad que ha tomado la cinematografía italiana. Desnudar acontecimientos con toda la crudeza que pueda presentarle la técnica cinematográfica.”⁹⁴

Desde el guión hasta la última toma de la cámara, Rossellini hablaba de lo descrito más arriba; todos sus personajes estaban inspirados directamente en la realidad del pueblo italiano. La mujer del pueblo asesinada por los alemanes (Ver figura 13), los niños que luchaban desde su propia orilla por la liberación y la historia de la cooperación entre un sacerdote y un ingeniero comunista, constituían el argumento principal del filme.

⁹¹ Caro, Pío. *Op. Cit.*, p. 35.

⁹² Raggio María, Marta; Canales, Filma; Vidal, Carlos. *Memoria del cine: 100 años de cine*, Volumen 4, Editorial Antártica. Santiago, 1955. p. 52.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.



Imagen 15: Roma ciudad abierta, 1945

Es preciso tener en cuenta que en Italia los adherentes comunistas representaban la mayoría del movimiento de Resistencia, con un porcentaje entre el 50 al 60% era el componente mejor organizado y dirigido ⁹⁵; por lo demás el número de militantes comunistas crecía día tras día. *“De los 12.000 miembros en 1924, a pesar de las dificultades y de la crisis del periodo del exilio, el PCI llegó a 400.000 en 1944 y alcanzará el 1.700.000 afiliados en 1946.”*⁹⁶

El PCI, que representaba a la gran parte de la clase trabajadora, de férrea inspiración antiburguesa, fue quien *“...exhortó a la clase trabajadora a participar en la reconstrucción, no sólo económica, sino política y social del país”*⁹⁷, tal como Rossellini lo planteaba en el filme. Sin embargo, no eran sólo estas sus congruencias; el PCI tenía un gran interés en el trabajo conjunto con las otras fuerzas políticas, según la estrategia de los frentes populares y dentro del respeto de las reglas del sistema democrático ⁹⁸, de la misma forma lo hacía la producción cinematográfica, cuestión que deja en claro André Bazin: *“...casi todos los títulos de crédito de los filmes italianos incluyen en el apartado “guión” una decena de nombres. No es necesario tomarse demasiado en serio tan imponente colaboración. Tiene como fin dar al productor unas seguridades políticas*

⁹⁵ Guiseppe Mammarella. *Op. Cit.*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid.* pp. 20 y 21.

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

*bastante ingenuas: en ese apartado se encuentra regularmente el nombre de un demócrata-cristiano y de un comunista (así como en el filme aparecen un marxista y un cura).”*⁹⁹

Desgraciadamente esa pluralidad política pretendida por el PCI y por otros sectores políticos italianos, no se lograría en el tiempo, aún cuando años más tarde la DC lograría conformar un gobierno cuatripartidista. Las coyunturas internacionales que se avecinaban, producto de la Guerra Fría, fueron en gran parte las culpables que el plan diseñado por el PCI estuviera destinado al fracaso. Sin embargo, para el caso del cine, el Neorrealismo mantendría esa pluralidad política en forma constante, como una de sus principales características.

Roma ciudad abierta era un filme neorrealista, no sólo debido a su forma de factura o a su argumento principal. Como la mayoría de las películas del periodo, se estructuraba según secuencias episódicas, las cuales iban develando distintos aspectos del argumento. Uno de los mayores méritos del filme, lo constituía el hecho que gracias a su forma de estructuración dramática, la diversidad de historias que lo componían iban mostrando desde distintas aristas un argumento central común. Una de las historias que el filme contenía, hablaba implícitamente de la relación lésbica desencadenada entre dos mujeres filo nazi (Ver Figura 14); con esto el director estaba señalando no sólo una posición política, sino moral. Hacía ver al régimen alemán como uno de los grandes trastornos de su tiempo, cuyas consecuencias morales saltaban a la vista. Poco tiempo después, este mismo presupuesto, fue mostrado de forma más explícita por Rossellini en *Germania anno zero* (Alemania año cero) de 1948, la que se iniciaba con la siguiente leyenda: “*Cuando las ideologías se separan de las leyes eternas de la moral y de la piedad cristiana, que constituyen la base de la vida de los hombres, se termina por convertir en una locura criminal...*”¹⁰⁰

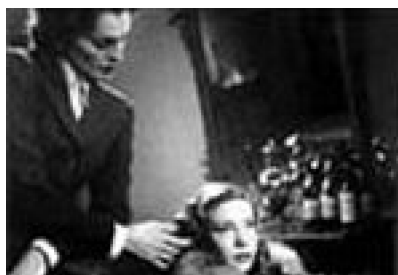


Imagen 16: Roma città aperta, 1945

Dentro de los numerosos filmes que se realizaron sobre el periodo de Resistencia, destaca del mismo autor, *Paisá*. Con una línea temática similar a la de *Roma ciudad abierta*, Rossellini extendía el horizonte de observación, ampliándolo de manera tal que pretendía situar en la pantalla el contexto de la liberación, ahora desde el ámbito nacional, exhibiendo lo que el proceso significó no sólo desde el punto de vista moral, político o religioso, sino también geográfico.

“La noche del 10 de junio de 1943, la flota Aglo-Americana abrió fuego contra las

⁹⁹ Bazin, André. *Op. Cit.*, p. 305.

¹⁰⁰ Rossellini, Roberto. *Alemania año cero*. 1948.

costas meridionales de Sicilia. Doce horas más tarde, desarrollaba la primera gran operación de desembarco por parte de los aliados en el continente europeo. Gracias a las primeras sombras nocturnas, las patrullas Anglo-Americanas logran penetrar el territorio italiano."¹⁰¹

Estas eran las palabras con las que Roberto Rossellini, comenzaba su filme en 1946. De la misma forma que *Roma Ciudad abierta*, *Paisá* estaba constituida según una mezcla de documental y ficción; la película estaba compuesta por seis episodios que narraban seis historias distintas ocurridas en el contexto de la Resistencia y la Liberación. Rossellini, lograba de esta forma una obra en la que se advertía claramente el desarrollado sentido histórico que había conseguido poner de manifiesto ya en su película anterior, *Roma ciudad abierta*.

En una entrevista otorgada varios años después de la producción de *Paisá*, cuando Rossellini se dedicaba a explorar otros terrenos cinematográficos, señalaba con palabras lo que antes había dicho en imágenes: *"Siempre se ha oído decir que la historia es la gran maestra de vida, ¿no? Por consiguiente, debemos considerar a esta historia, que por otra parte no conocemos, puesto que la historia que conocemos es una historia de batallas, de grandes acontecimientos. Pero la historia de los hombres, la han hecho todos los hombres y no únicamente aquellos que nos suelen citar los libros de historia. Lo importante es reconstruir los ambientes, reconstruir las formas de sentir, las creencias, la moral, las actitudes psicológicas, que permiten redescubrir al hombre en su historia."*¹⁰²

Así, uno de los directores más destacados del movimiento neorrealista ponía sobre la mesa del debate cinematográfico a la Historia; sin embargo, apelaba a un sentido más social y humano de ésta. Rossellini estaba conciente que se encontraba escribiendo Historia, la escribía sí, desde otro punto de vista y con otros medios. Criticando la herencia del siglo anterior, proponía una nueva categoría de aprehensión historiográfica, que denominaba enseñanza visual. *"A través de la enseñanza visual, la Historia puede moverse en su terreno y no volatilizarse con fechas y nombres. Puede abandonar el marco de la historia-batalla para construirse en sus dominantes socio-económico-políticas. Puede construir, no en la vertiente de la fantasía sino en el de la ciencia histórica, climas, costumbres ambientes, hombres que tuvieron relieve histórico y promovieron los adelantos sociales en los que hoy vivimos. Además, algunos personajes, reelaborados psicológicamente, pueden convertirse, por sus cualidades humanas, en módulos de acción."*¹⁰³

Cada unos de los seis episodios que componían *Paisá*, comenzaban con la descripción de las circunstancias de la ocupación en las que se encontraba la ciudad donde se ambientaba el fragmento. El filme avanzaba en su duración en conjunto con el ejército aliado, construyéndose como sostendrá el mismo director varios años después, bajo parámetros socio-económico-políticos. Rossellini iba proponiendo posturas políticas: como por ejemplo, el desacuerdo de uno de los personajes con el gobierno de Badoglio y

¹⁰¹ Rossellini, Roberto. *Paisá*, 1946.

¹⁰² Jorda, Joaquín (Director). *Diálogos casi Socráticos con Roberto Rossellini*. Editorial Anagrama. Barcelona, S/a. p. 55.

¹⁰³ *Ibidem*.

el evidente sentido pro americano en cada uno de los episodios que contenía el filme; también posturas sociales: como la situación de los niños huérfanos en el segundo episodio desarrollado en Nápoles, donde un niño roba sus botas a un soldado borracho; posturas económicas y morales, como cuando un soldado americano pasa la noche con una joven que trabajaba como prostituta - a causa de la imposibilidad de encontrar otro medio de subsistencia - sin saber que era la mujer de la que se había enamorado meses atrás.

Rossellini era un demócrata cristiano y en eso no había duda. El sentido católico cristiano, transversal a cada uno de sus filmes son clara prueba de ello. Por lo mismo *Paisá*, en un análisis más profundo, no es más que la historia de los problemas enfrentados por Italia, el gobierno de De Gasperi y su relación con Norteamérica. Por lo mismo, *Paisá* tenía justamente la actualidad de la que antes hablábamos. Recordemos que en 1947, paralelamente a la escisión socialista que afectaba al país, De Gasperi visitó Estado Unidos en un viaje de características semificiales. Este viaje se constituyó en el primero de un Presidente del Consejo italiano en la posguerra. Tenía por objeto la obtención de ayuda económica para Italia, la cual obtuvo;¹⁰⁴ sin embargo, para el gobierno italiano tendría sus costos. La aceptación de la ayuda norteamericana, significaba encuadrarse entre las filas de su planteamiento ideológico, lo que en concreto obedecía a la eliminación de los elementos socialistas y comunistas del gobierno, aún cuando la DC los necesitaba. No sólo porque temía las protestas de las masas populares o la reacción de los partidos de izquierda, sino también porque estaban ad portas de la aprobación de los tratados de paz, y la firma de la Constitución, que en su artículo 7º, confirmaba los Pactos Lateranenses de 1929.

Paisá representaba ese mismo accionar dubitativo por parte de la DC; pues mientras por una parte mostraba la lucha de los partisanos por la liberación y reconstrucción del país (situados en los pantanos del Po), por otra mostraba, en el episodio de Romaña, la implícita alianza existente entre los sectores católicos y las tropas americanas, a través de la relación sostenida entre tres capellanes militares norteamericanos de diferentes credos y una comunidad de monjes.

En cuanto a su factura, y realización estética, *Paisá* se ajustaba evidentemente a la propuesta del Neorrealismo. Los elementos constituyentes del filme estaban dispuestos claramente en la línea tanto dramática, estética como argumental. La profundidad de campo advertida principalmente en los sucesos narrados en torno a la ciudad de Florencia, claramente eran una muestra de lo que planteaba el Neorrealismo, es decir, mostrar - casi en forma enfermiza - los entramados urbanos. Sin embargo a diferencia como se hacía anteriormente por el Fascismo, los énfasis estaban dejados a un lado. De la misma forma el uso de actores no profesionales, uno de los elementos característicos del Neorrealismo, en *Paisá* es resaltado incluso por el propio director, el que en las entrevistas señalaba: "... *No me gustan los decorados, detesto los maquillajes y prefiero*

¹⁰⁴ "Las ayudas económicas recibidas por De Gasperi eran sustanciales - un préstamo de 100 millones de dólares y un reembolso de 50 millones por los gastos soportados por Italia a causa de la presencia de las tropas de ocupación estadounidenses - pero insuficientes para hacer frente a los compromisos a más largo plazo de la reconstrucción económica del país." En: Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 94.

*prescindir de los actores... Paisá es un filme sin actores en el sentido propio del término... si ustedes han hallado talento en el joven americano que actúa en el episodio romano, sepan que solo había posado delante de una cámara fotográfica. El negro americano [figura 15], que tanto destaca en la escena napolitana, pretendía haber desempeñado pequeñas partes, pero yo descubrí que me había mentado para conseguir el empleo.”*¹⁰⁵



Imagen 17: Paisá, 1946

Las consecuencias de la guerra

Para 1945, había terminado la gran guerra, y el Fascismo había muerto; gran parte de los problemas que había enfrentado el pueblo italiano estaban destinados a desaparecer; sin embargo, era hora de afrontar otros problemas: aquellos que eran justamente producto del Fascismo y la guerra. En términos humanos si bien las cifras hablaban de miles de muertos, eran mucho más bajas a la hora de compararlas con otros países, aún cuando, no por eso menos preocupantes. Carlo Cipolla sostiene que las bajas durante la Segunda Guerra Mundial en Italia fueron de 175 mil militares y 80 mil civiles.¹⁰⁶ Con estas cifras, claro que la situación de cualquier nación se altera fácilmente y las consecuencias lentamente saltan a la vista. Económicamente la situación no era menos grave. “Keynes estimó los daños causados por la Guerra a las reservas de capital (a precios de preguerra) en 100 millones de libras para Italia.”¹⁰⁷ “El 40% de las instalaciones

¹⁰⁵ Castello, Giulio Cesare. *Op. Cit.*, p.12.

¹⁰⁶ Cipolla, Carlo. *Historia Económica de Europa. El siglo XX*. Editorial Ariel. Barcelona, 1981. p. 53.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 77.

*ferroviarias tenían que ser reconstruidas casi por entero (...) se había perdido el 10% de las disponibilidades de vivienda existentes antes de la guerra.”*¹⁰⁸ El invierno de 1944-1945 estuvo marcado por las penalidades que tuvo que soportar la población, especialmente en aquellas regiones que habían tenido que sufrir los embates de la lucha por la liberación. En el centro del país, era posible apreciar grandes extensiones incendiadas, campos completamente inundados, fábricas, caminos y puentes dañados.

En el terreno político la situación tampoco era simple, la coalición pretendida principalmente por grupos de izquierda fracasó tempranamente. En vista de la miseria generalizada, el PSI y el Partido de Acción criticaron duramente la administración de Bonomi “...así, a los 9 meses de asumido el gobierno, el 12 de junio de 1945 Bonomi dimitió. Se argumentó como principal razón la falta de apoyo de los partidos, principalmente por el desacuerdo en dos temas: la depuración de los elementos fascistas y filofascistas y el de los poderes de los CNL.”¹⁰⁹

Al gobierno de Bonomi, siguió el de Ferruccio Parri, líder de la Resistencia y del Partido de Acción, aunque su gobierno tuvo tan sólo una duración de siete meses.

Los problemas de Italia eran endémicos y para solucionarlos se necesitarían algo más que constantes cotejos políticos. La delincuencia, las continuas protestas de la clase industrial, eran los principales problemas, que se hicieron más insoportables cuando los artículos de primera necesidad alcanzaron precios prohibitivos, mientras el desempleo resultaba masivo y la inflación frustraba los esfuerzos del gobierno por sacar adelante al país.

En estas condiciones asumió el gobierno el Demócrata Cristiano Alcide De Gasperi. Con su entrada al Gobierno, el papel que habían cumplido los partidos de izquierda tendió a disminuir notablemente,¹¹⁰ lo que coincidió con las elecciones para la Asamblea Constituyente que debatía la nueva Constitución. Mientras que De Gasperi - con su política de acercamiento a Estados Unidos - iba lentamente prescindiendo de los elementos de izquierda,¹¹¹ la seguridad de un plan de ayuda para Italia, proveniente desde el otro lado del Atlántico, tenía cada vez más posibilidades de hacerse realidad.

Durante el año 1947, la situación económica de la mayoría de los países europeos era calamitosa, hecho que hacía prever un colapso generalizado. En atención a esta realidad Estados Unidos comenzó a preparar entre los meses de diciembre de 1947 a febrero del 1948, un plan de ayuda oficial para la reconstrucción de Europa. El 5 de junio de 1947, el Secretario de Estado George C. Marshall dio una conferencia en la

¹⁰⁸ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 67.

¹¹⁰ Benz, Wolfgang. *Op., Cit.*

¹¹¹ Como anteriormente vimos, el viaje de De Gasperi a Norteamérica, significaba no alinearse junto a la potencia Occidental. Luego de la aprobación de la Constitución y de la aprobación del artículo 7º, De Gasperi se decidió a erradicar los elementos de izquierda. Con este gesto, además de apoyar la doctrina Truman, dejaba el camino libre para la entrada de capitales norteamericanos.

Universidad de Harvard y presentó el esquema de lo que después se conocería como el Plan Marshall: *“Al considerar los requerimientos para la rehabilitación de Europa, la pérdida física de vidas, la destrucción visible de las ciudades, las fábricas, las minas y los ferrocarriles se calcularon adecuadamente, pero se ha vuelto obvio durante los meses recientes que esta destrucción visible probablemente era menos seria que la dislocación de todo el tejido de la economía europea. Durante los 10 años pasados, las condiciones han sido altamente anormales. El febril mantenimiento del esfuerzo de la guerra incluyó todos los aspectos de las economías nacionales. La maquinaria se ha descompuesto o es totalmente obsoleta (...) La verdad del asunto es que los requerimientos de alimentos y otros productos esenciales que Europa debe obtener del extranjero, principalmente de los Estados Unidos para los siguientes tres o cuatro años son muy superiores a su capacidad de pago actual por lo que necesita una gran ayuda adicional, o enfrentará un deterioro económico, social, y político de carácter muy grave (...) El remedio se encuentra en romper el círculo vicioso y restaurar la confianza de la gente en Europa en el futuro económico de sus propios países y de Europa en general (...) Es lógico que Estados Unidos debe hacer todo lo que sea posible para ayudar al mundo a regresar a la salud económica normal, sin la cual no puede haber estabilidad política ni paz asegurada. Nuestra política se dirige no contra algún país o doctrina, sino contra el hambre, la pobreza, la desesperación y el caos. Su propósito debe ser el resurgimiento de la economía trabajadora en el mundo para permitir el surgimiento de condiciones políticas y sociales en las que puedan existir instituciones libres.”*¹¹²

El plan, cuya denominación oficial era *European Recovery Program* (ERP), comenzó a funcionar el 1 de julio de 1948. Hasta 1952, año en que cesaron las prestaciones, Estados Unidos había aportado ayudas por valores de US\$ 13.812 de los que correspondieron US\$ 1.511 a Italia.¹¹³

La mayoría de los estudios realizados en torno al Plan Marshall, concuerdan en señalar que si bien su aplicación fue positiva en el plano económico y financiero, para Italia no resultó igualmente positivo en el plano político. En 1948, la producción industrial recuperaba ya el nivel de 1938,¹¹⁴ *“...la producción agrícola, si bien no pudo recobrar los niveles alcanzados en 1938, hasta 1951, se encontraba en un nivel progresivo. Sin embargo para 1949, el poder adquisitivo y de consumo, seguían siendo muy débiles.”*¹¹⁵

Los años 1949 y 1950, estuvieron marcados por graves conflictos sociales; las políticas deflacionistas perseguidas por el gobierno italiano traían como consecuencia no sólo la estabilidad de la Lira italiana, sino también la contracción del gasto público y la reducción de los gastos del servicio social, lo que a su vez incidía en los bajos niveles de

¹¹² Marshall, George. *Conferencia en la Universidad de Harvard*. 30 de junio de 1947. En: www.usinfo.sate.gov/espanol/infousa/govt/files/marsplan.htm

¹¹³ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*

¹¹⁴ Benz, Wolfgang. *Op. Cit.*, p. 166.

¹¹⁵ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 115.

consumo, a causa de las bajas rentas. En los primeros años de la década de 1950, la evolución de los salarios casi no tuvo ningún tipo de variación, mientras que en Francia y Gran Bretaña, aumentaban en forma significativa.¹¹⁶

Si bien es cierto los esfuerzos de la historiografía por reconstruir el periodo de posguerra han sido vastos y variados (incluyendo análisis cuantitativos de tasas demográficas y económicas), ninguno de ellos ha sido capaz de dar cuenta de los alcances de las rupturas sociales, de depresión moral y la pérdida de las relaciones humanas a causa de la guerra. Hoy desde una lectura diferente del filme, nos podemos dar cuenta cómo los directores y creadores italianos, han dejado esos rastros en el cine. Por lo tanto, lo que aquí se postula es que a través del film, podemos visualizar las distintas formas de desvinculación social surgidas en Italia en el periodo de posguerra.

*“Durante las dos guerras, diversas naciones experimentaron sustanciales disminuciones de la población, debidas por una parte a la misma guerra y por otra al inevitable aplazamiento de matrimonios y nacimientos. La estructura de sexos y edades se vio, en consecuencia, profundamente alterada.”*¹¹⁷ Italia no estaba al margen de tal situación, perfectamente lo podemos ver a través de los filmes.

Vittorio de Sica, en conjunto con Zavattini, en el año 1946 volcaron este tema a la pantalla con *Sciucsiá* (Figura 16, 17 y 18). El filme *“...afrentaba el tema de la infancia de posguerra, una infancia abandonada a sí misma, madurada precozmente por los sufrimientos y expuesta a todas las tentaciones y peligros existentes en un país derrotado y ocupado por fuerzas armadas extranjeras.”*¹¹⁸ Sin embargo, si hacemos la lectura analítica del filme desde otro punto de vista, De Sica y Zavattini, estaban haciendo una dura crítica a una sociedad que era insensible frente a los problemas de la niñez y la orfandad, que no era capaz de hacerse cargo de la educación de la población infantil ni de su reinserción a la sociedad, luego de los trastornos ocasionados por la guerra. Otros filmes que abordaron las mismas temáticas fueron: *Proibito robare* (Prohibido robar) de Luigi Comenici en 1948, donde la delincuencia juvenil y la infancia corrompida eran los elementos estructurantes de la película; *I Vinti* (Los vencidos), 1953 de Michelangelo Antonioni, donde narraba la situación de los jóvenes y su relación con la delincuencia durante los años de posguerra; *Il cielo è rosso* (El cielo está rojo) de Claudio Gora en 1950, un drama inspirado en la novela de Giuseppe Berto sobre la miseria de la juventud y el trastorno de los valores a causa de la guerra.

¹¹⁶ Ambrosius, Gerold y Hubbard, William. *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*. Editorial Alianza. Madrid, 1992.

¹¹⁷ Cipolla, Carlo. *Op. Cit.*, p. 14.

¹¹⁸ Castello, Giulio Cesare. *Op. Cit.*, p. 14.



Imagen 18: Limpiabotas, 1946



Imagen 19: Limpiabotas, 1946



Imagen 20: Limpiabotas, 1946

En 1952, con la película *Umberto D* (Humberto D), De Sica y Zavattini, retomaron estos mismos temas, ahora, desde la perspectiva entregada por el mundo de los ancianos. Desde el punto de vista social, la película fue una protesta frente a las insuficiencias de las jubilaciones; sin embargo, desde el punto de vista humano era un manifiesto de la soledad presente no sólo en la vejez, sino también por los sectores más jóvenes de la sociedad. De Sica en su filme nos hablaba entonces, de esa soledad que producto de la guerra, no discriminaba ni sexos ni edades, hasta llegar a convertirse en endémica y transversal. Es importante destacar la alusión a este tema, pues la idea de soledad, que será un lugar común en el cine a partir de la década de los cincuenta, De Sica la estaba desarrollando ya en 1952, aún cuando no lo hacía en el sentido de la soledad desarrollado por Kierkegaard - que concibieron cineastas como Bergmann - sino desde la orilla proporcionada por el Neorrealismo, para ilustrar a través de sus filmes la forma sutil de este concepto.

En *Umberto D* la propuesta de Vittorio De Sica, además de la puesta en escena argumental, pretendía poner en evidencia, aunque era un discurso pronunciado entre líneas, las relaciones sociales originadas en un contexto posbélico, a saber: estructuras familiares inexistentes, relaciones sociales destruidas y compromisos amorosos imposibles de concretar. Este era un filme en el que era posible apreciar cómo el caótico estado de la posguerra había distorsionado el modelo clásico de familia, donde los roles se habían trastocado y la imposibilidad del compromiso, cualquiera que fuese su razón, comprometía a todos los personajes a lo largo del filme.



Imagen 21: Umberto D, 1952



Fig. 22. *Umberto D*, 1952

El problema del campo

No sólo la guerra, la liberación o las temáticas ciudadanas conformaron la diversidad de filmes neorrealistas, la cinematografía también observó, analizó y criticó los problemas existentes en el mundo rural.

Para Italia, las diferencias existentes entre las diversas regiones: norte, centro y sur, se constituyen hasta el día de hoy en uno de los acápites más importantes y difíciles de solucionar a lo largo de su historia.

A partir de 1950, el gobierno italiano impulsó una serie de medidas encaminadas a solucionar en parte las notables diferencias interregionales. Con este propósito, se inauguró la *Cassa per il mezzogiorno*, cuyo principal objetivo era "...crear en las provincias meridionales una red de infraestructuras necesarias y permitir el desarrollo de iniciativas productivas, tanto en el sector de la agricultura como en el de la industria. La casa fue dotada en un primer fondo de 1.280 mil millones para gastar en doce años."¹¹⁹ Paralelamente a esta tarea, el gobierno aplicó una reforma agraria, con la que buscaba impulsar las zonas deprimidas, especialmente en centro y sur del país. Sin embargo, la pobreza del campo, las malas condiciones de vida, el analfabetismo, la desocupación, la falta de asistencia técnica, eran de tal dimensión, que las medidas adoptadas por el gobierno dieron escasos frutos.

El cine por su parte, se dedicó a poner nuevamente en el tapete estos temas. Filmes como: *La terra trema* (La tierra tiembla), de Luchino Visconti, 1948; *Riso amaro* (Arroz amargo), de Giuseppe De Santis, 1949; *Stromboli, terra di Dio* (Stromboli), de Roberto

¹¹⁹ Mammarella, Guiseppe. *Op. cit.*, p. 146.

Rossellini 1950; *Il camino della speranza* (Pan amargo) de Pietro Germi; se centraron en estas temáticas, aún cuando en forma paralela se siguieron desarrollando las ya tradicionales. Por lo tanto podemos afirmar que el Neorrealismo fue un movimiento artístico enormemente amplio, no sólo por su contenido temático, sino también por la diversidad de formas de expresión al interior del mismo movimiento.

Bajo estos parámetros, analizaremos a continuación dos de los filmes citados anteriormente: *La tierra tiembla*, de Luchino Visconti, y *Arroz amargo*, de Giuseppe De Santis. Ambos versan sobre las condiciones de vida de la población rural. *La tierra tiembla* trata sobre un grupo de pescadores sicilianos, que buscan la forma de sobrevivir a las duras condiciones que les ofrece su entorno. Por su parte *Arroz amargo* cuenta la historia de un grupo de mujeres temporeras (empleadas en los arrozales piemonteses), y las condiciones de trabajo que enfrentan. Lo interesante de apreciar aquí son sus diferencias en términos productivos, comerciales, geográficos, estéticos y dramáticos. Pues aún cuando son filmes contemporáneos y pertenecientes a una misma corriente, cada uno de ellos se ofrece como una posibilidad distinta de comprensión cinematográfica. *La terra trema* (Figura 21), fue un filme escasamente visto por el público, tenía una duración de casi tres horas, por lo que la imposibilidad de llevarlo a una sala de cine era evidente, siendo sólo conocido en los círculos más íntimos del mundo cinematográfico. Cada una de las escenas se componía como un pesado cuadro de larga duración, en donde la acción se develaba con una lentitud tediosa. Sin embargo, era justamente eso lo que Visconti buscaba, pues el objetivo del director era que en el filme se materializaran los planteamientos de un cine antropomórfico,¹²⁰ en donde el eje de su planteamiento lo constituía la idea de un realismo estetizado a través de la composición de la imagen. *La terra trema* era un filme de un realismo social, crítico y analítico, en donde Visconti dirigía a los personajes perfectamente, aún cuando no eran actores profesionales, pues su forma de entender el cine distaba bastante de los cánones heredados de la cinematografía hollywoodense. *La terra trema* era un filme difícil de comprender en su total magnitud, sin embargo se constituyó como una de las piezas más importantes del cine neorrealista, adelantada a su época y por eso mismo diferente, pues si bien tomaba muchos de los postulados del Neorrealismo era un filme visionario.

¹²⁰ La tesis de un cine antropomórfico, como lo titula Visconti, será analizada en profundidad posteriormente.



Imagen 23: *La terra trema*, 1948

En la contraparte tenemos a *Arroz amargo* (Figura 22); a diferencia de la anterior esta película fue un verdadero éxito de taquilla, aunque algo contradictoria respecto de lo que habían sido hasta entonces las películas del Neorrealismo. *Arroz amargo*, no sólo ponía en debate la situación campesina, sino también hablaba desde su forma de concepción, sobre la excitación ficticia provocada por la posguerra, producto de la admiración deformada hacia la cultura norteamericana. Era de características totalmente opuestas a *La terra trema*. Realizada al estilo hollywoodense, *Arroz Amargo* era un filme liviano interpretado por actores profesionales, sin gran tratamiento dramático de la psicología de sus personajes ni de las situaciones, pues la importancia de cada una de las escenas se manifestaba en la medida que sólo aquello que animara la acción, era considerado como útil, lo demás era simplemente desechado. No obstante, tenía el mérito que se daba el tiempo de exponer y denunciar en la pantalla las condiciones de vida de las cosechadoras de arroz y de las duras condiciones de trabajo a las que eran sometidas. En perspectiva, podemos apreciar que su mayor mérito fue que producto del éxito que tuvo la película, pudo abrir el camino a la exhibición de las demás producciones italianas en el terreno internacional.

A pesar que ambos filmes se nos muestran tremendamente opuestos, existe un elemento que los une y los introduce en una misma corriente, ese elemento es el hombre y su situación. Aún cuando ambos filmes se ubican en los límites opuestos de los postulados neorrealistas, cada uno de ellos se interesó por representar en la pantalla la situación que afectaba a un sinnúmero de hombres apremiados por las condiciones de vida y trabajo, a los que el gobierno no podía otorgarles soluciones concretas para su condición.

Las pruebas de aquella imposibilidad se encontraban por ejemplo en la diferencia de renta *per cápita*. Para 1953 las diferencias entre las regiones septentrionales y meridionales eran todavía notorias. *“Mientras que la renta de los italianos del norte alcanzaba las 349.000 libras per cápita en ciudades como Milán, la de ciertas provincias*

del sur era cinco veces inferior, con sólo 66.563, como en el caso de Agrigento.”¹²¹



Imagen 24: Arroz Amargo, 1949

El Neorrealismo como movimiento entregaba ciertos parámetros, aunque cada director era el responsable de proyectarlos en la pantalla de acuerdo a su propio criterio, siendo estas las causas de las diferencias fílmicas que podemos encontrar. Estas diferencias iban desde la defensa de ciertas posturas políticas, pasando por el tratamiento de la imagen, el montaje, o la actuación, hasta llegar a manifestar diferencias en cuando a la concepción fílmica, en el sentido estético más desarrollado.

El problema de la desocupación

Como uno de los problemas más dramáticos que afectaban a la Italia de la posguerra, nos encontramos con el tema de la desocupación. La cuestión de la falta de empleo durante los años inmediatos y subsiguientes a la posguerra fue el mal crónico del país. Durante el periodo 1948-1953, la desocupación se mantuvo en Italia en cifras que no bajaban de los 2.000.000 de desempleados, lo que a su vez traía asociado una serie de problemas, especialmente de tipo social. El cine desde muy temprano, estuvo conciente de las consecuencias que la falta de trabajo acarrea a la población, por lo que se atrevió a exponerlo en la pantalla.

Si bien la política de saneamiento de la industria y estabilización de la Lira, que promulgaba el gobierno italiano desde el establecimiento del Plan Marshall, significaban amplias ventajas para el sector industrial, mientras los beneficios percibidos por los inversores eran mayúsculos, los puestos de trabajo generados seguían siendo escasos y la industrialización no generaba suficientes empleos.

El Estado escasamente se podía hacer cargo de la situación, pues los gastos en servicios sociales - a causa del tipo de política económica aplicada - tendían a disminuir

¹²¹ Mammarella, Guiseppe. *Op. Cit.*, p. 146.

sensiblemente. La estrategia de recurrir al despido, en las fases iniciales del programa de saneamiento de la industria, aumentaba considerablemente los problemas de desocupación; el aumento del desempleo acarrea a su vez graves problemas sociales, que se traducían en importantes conflictos entre la policía y los manifestantes, cuyas características más graves se dieron entre 1949 y 1950.

Mientras entre 1930 y 1950 la actividad laboral no manual en Italia casi no había sufrido variaciones, entre 1950 y 1970 se duplicó; a largo plazo estas cifras traerían positivas consecuencias.

El sector obrero incrementó en alrededor de un 12% entre 1950 y 1970 el personal cualificado, lo que a su vez conllevaba a una formación técnico profesional de mejor calidad, y por tanto una mejora salarial. No obstante los conflictos sociales causados principalmente por el desempleo, marcaron la tónica durante este periodo.

Por supuesto la filmografía neorrealista tocó estos temas, si bien muchos de los filmes producidos en la época lo hicieron en forma tangencial, como: *Il Bandito* (El Bandido), de Alberto Lattuada, 1946, dos producciones se destacaron por llevar en forma más profunda estos temas a la pantalla. En 1948, se estrenó *Ladri di Biciclette* (Ladrón de Bicicleta, título que en la versión italiana aparece en plural), de Vittorio De Sica y en 1952, *Roma ore 11* (Roma a las once), de Giuseppe De Santis.

Ladrón de Bicicletas

Ladrón de Bicicleta, hoy es uno de los filmes más recordados del Neorrealismo, tanto por su trascendencia - como nueva forma de concepción cinematográfica - como por el tema que expuso en la pantalla. Desde su concepción, se vislumbraba como una nueva forma de realización fílmica. Su director relataba: *“Estábamos verdaderamente solos, poniendo cada uno su confianza en el otro, y así nació Ladrón de bicicletas. He visto cómo el guión de Ladrón de Bicicletas nacía de su talento empeñado y enamorado de la empresa, y, en verdad fue un nacimiento nada popular, podemos imaginarlo; pero yo sentía que ahí estaba verdaderamente mi universo y yo sabía expresarlo como si siempre hubiera vivido en él.”*¹²²

El filme cuenta la historia de un desocupado romano que lleva meses sin poder conseguir empleo alguno. Cuando finalmente se le asigna un puesto como fijador de carteles publicitarios, se le exige como principal requisito tener una bicicleta. Luego de varios sacrificios hechos por su familia logra recuperar una bicicleta que tenía empeñada, pero el primer día de trabajo la bicicleta le es robada, por lo que este hombre acompañado de su hijo comienzan una larga peregrinación por las calles de Roma en busca de su elemento de trabajo; lo que lo lleva, angustiado por el poco éxito de la búsqueda, a intentar robar una bicicleta.

A simple vista *Ladrón de Bicicleta* parece ser un filme sin mayor argumento, sin

¹²² De la Colina, José. *El Cine Italiano*. Dirección General de difusión Cultural, UNAM. México, 1962.

embargo su principal riqueza no reside en él, sino en lo que hay detrás. Decíamos anteriormente que una de las virtudes del Neorrealismo italiano era cómo podía llegar a realizar un filme a partir de un simple hecho de la vida cotidiana, desde el cual era capaz de abrir un universo de posibilidades narrativas, dramáticas y estéticas. *Ladrón de Bicicleta* se constituyó dentro de esta afirmación en uno de los mejores ejemplos, pues de un hecho tan simple como el robo de una bicicleta se abrían las posibilidades de visualizar el contexto en el que se movía toda una sociedad angustiada por la falta de empleo, en donde la pobreza moral, causada por los años de guerra era generalizada, la miseria espiritual y la desesperanza de la sociedad se conjugaban magistralmente.

Ladrón de Bicicleta cinematográficamente, es hasta hoy una de las películas italianas que todos tenemos en la retina, perfectamente podemos definirla como un poema a la vida, a la esperanza de un mañana mejor. Es de un realismo estetizado, austero, profundo y conmovedor. Pero además es un pequeño trozo de la historia italiana, unos días de la vida de un romano cualquiera, heredero de los años de guerra. (Ver figura 23) *Ladrón de Bicicleta* se constituye hoy en un documento histórico, de valor incalculable. Pues si miramos el filme en un sentido analítico-histórico, la película nos permite visualizar las condiciones sanitarias de la población romana, las condiciones materiales (claramente expuestas en las escenas grabadas en la casa de empeño), las diferencias económicas de la población (en la escena que se desarrolla al interior de un restaurante), la dimensión de la pobreza y la caridad (en las escenas al interior de la iglesia), pero por sobre todo el mundo del proletariado romano después de la guerra.



Imagen 25: *Ladrón de Bicicleta*, 1948

Roma a las 11

En 1950, en *Via de Saboya* (La calle de Saboya), el hundimiento de una escalera sobre la cual doscientas muchachas esperaban la posibilidad de obtener un puesto como mecanógrafa, enlutó a la capital italiana. Basándose en este hecho real, se realizaron dos producciones cinematográficas en 1952: *Tre storie proibite* (Tres historias prohibidas), de Alberto Genina y *Roma ore 11* (Roma a las 11), de Giuseppe De Santis.

Hasta hoy la película de De Santis, es catalogada como una de sus mejores producciones. En ella, de la mano de Zavattini, entrecruzaron varias historias, dándoles así cierta unidad narrativa y dramática. El trasfondo del filme, lo constituye la imperiosa necesidad de cada una de estas jovencitas por obtener un empleo, cuya premura proviene de las más variadas situaciones.

El Neorrealismo, como movimiento cinematográfico, centró desde un principio su interés por contar historias simples, desencadenadas a partir de un hecho puntual. Por lo tanto, apostaban a que desde un punto de observación particular, se expandiera un universo narrativo y dramático, caracterizado por la sencillez de la narración y del montaje de cada una de las historias proyectadas. En el caso de *Roma a las once* (Figura 24 y 25), la historia de una niña de buena posición social, que abandona el hogar para irse con un artista que no tiene un céntimo, se entrelaza con el de otra muchacha que dejó el campo para vivir en la ciudad, con la de una prostituta que está asqueada de su vida y con otra historia de una joven seducida por su anterior jefe.

Pero ¿por qué razón anhelaban a un sueldo que no iba más allá de las 15.000 Liras mensuales? De Santis no sólo interrogaba a su público, tratando de encontrar una respuesta que permitiese esclarecer las razones de un sistema social miserable, que explotaba por radio y televisión la situación de las involucradas en el accidente, sino que además denunciaba y enjuiciaba a la sociedad como responsable del desastre de la calle Saboya.

Existe un hecho importante de destacar; para esta fecha el Neorrealismo lentamente había ido abordando nuevas temáticas y enfocando diversas realidades; ya no sólo era el mundo proletario y campesino el que se presentaba en la pantalla, era también el de una clase media que trataba de ocultar su miseria "...aquella que tiene el pudor de no exhibir los harapos de la ropa ni los del alma."¹²³ De esta forma, lentamente va a ir ocurriendo un cambio temático al interior del Neorrealismo. Pues aún cuando no dejó de estar centrado en los estratos más bajos de la población, incluyó también a los sectores medios y en un futuro próximo, con la aparición de nuevos directores, también a los más acomodados.

¹²³ Control de estrenos: "Roma a las once". *Ecran*. Santiago, 19 de enero de 1954. N° 1200.



Imagen 26: Roma a las 11, 1952



Imagen 27: Roma a las 11, 1952

Una sociedad enferma, Europa '51

Mientras la política italiana daba la bienvenida a los sectores industriales, y los Ministerios del Tesoro y de Finanzas guiaban las nuevas políticas de saneamiento, Roberto Rossellini se encargaba de exhibir los problemas de una sociedad enferma, ahora desde otro enfoque: el mundo de la alta burguesía, con su producción: “*Europa '51*”.

El filme cuenta la historia de Irene Richard, una señora extranjera, perteneciente a la rica burguesía, que vive en Roma una existencia mundana y vacía. La historia comienza con el suicidio de su único hijo, a causa de la poca atención que la madre le prestaba. Este hecho produce en Irene una profunda crisis que la impulsa a entregar a otros, el amor que no supo dar a su hijo buscando una nueva justificación para su existencia. A través de un primo perteneciente, al Partido Comunista, procura acercarse a los pobres que viven en las afueras de la ciudad, conociendo por primera vez la miseria y haciendo lo posible por aliviarla.

Es en este cuadro de miseria y pobreza el que el director aprovechó para exponer en la pantalla las condiciones de vida de la gran mayoría del pueblo italiano. Los artilugios ya usados ampliamente por el Neorrealismo estaban sin duda convocados. Sin embargo en cada escena el director introducía nuevos elementos; es así como podemos apreciar que Rossellini, por más apegado que estaba a su tradición neorrealista dejaba la puerta entreabierta para la introducción de nuevos elementos, narrativos, estilísticos y filosóficos. La forma de montaje se acercaba cada vez más a la fórmula hollywoodense, en donde las acciones impulsaban el filme, por lo tanto prescindían de elementos poéticos más cercanos a la forma de concepción europea. La atención estaba puesta en el hombre, en su carga, aunque, ya no formaban parte del argumento principal las problemáticas inmediatas, como la falta de empleo o de medios de subsistencia.

El cine italiano estaba pasando por un nuevo proceso de transición hacia otro tipo de cinematografía. En ese sentido *Europa '51* se constituía en un valioso ejemplo. Las temáticas burguesas estaban haciendo su aparición, mientras el cine centrado en la clase proletaria tomaba distancia con respecto a este tipo de producción. Entre las películas cuyo argumento se centraba en temáticas burguesas podemos citar la ya nombrada *Roma ore 11* (Roma a las 11), 1952 de Giuseppe De Santis; *Cronaca di un amore* (Crónica de un amor), 1950 de Michelangelo Antonioni; *La signora senza camelie* (La dama sin camelias), 1953 de Michelangelo Antonioni; *Le amiche* (Las amigas), 1955 de Michelangelo Antonioni; *Febbre di vivere* (Fiebre de vivir), 1953 de Claudio Gora; *Le infedeli* (Las infieles), 1952 de Steno y Monicelli; *Il sole negli occhi* (El sol en los ojos), 1953 de Antonio Pietrangeli; *Camilla* (Camila), 1954 de Luciano Emmer; *I Vitelloni* (Los inútiles), 1953 de Federico Fellini.

Muchos de estos filmes estuvieron animados por un espíritu auténticamente crítico hacia un estrato social sin valores y desvinculado de la situación real vivida por el país. Sin embargo autores como Michelangelo Antonioni, dedicarán gran parte de su filmografía a tratar de resolver visualmente los problemas de una burguesía angustiada,

atrapada en su propia trampa y moralmente herida, sobre todo durante la década de 1960.

También el Neorrealismo encontró un nuevo nicho al interior del género de la comedia y la sátira. Esta corriente comenzó a desarrollarse casi en paralelo al Neorrealismo de corte explícitamente dramático, hasta llegar a desarrollarse como un género de relevancia dentro del movimiento neorrealista. Así aparecieron filmes de corte más ligero, aún cuando no abandonaron las temáticas clásicas del Neorrealismo. Al respecto Martín Scorsese en un documental destinado al cine italiano, destacaba la capacidad y versatilidad de los directores italianos para pasar desde el drama a la comedia.¹²⁴ Entre las obras más destacadas de este género encontramos: *Domenica d' agosto* (Un domingo de verano), 1950 de Luciano Emmer; *Le ragazze di piazza di Spagna* (Las chicas de la plaza España), 1952 de Luciano Emmer; *Buongiorno, elefante o Sabù principe ladro* (¡Buenos días señor elefante!), 1952 de Gianni Francolin; *Peccato che sia una canaglia* (Lástima que sea una canalla), 1955 de Alessandro Blasetti, sólo por nombrar algunos. Quizás entre todos estos el más recordado es *Un eroe dei nostri tempi* (Un héroe de nuestros tiempos), 1955 de Mario Monicelli. En cada uno de estos filmes, los directores se esforzaban no sólo por resaltar las características cotidianas de la Italia de posguerra sino por sobre todo, los detalles más particulares de las costumbres italianas.

Las razones del cambio de enfoque experimentado por el Neorrealismo se explicaran más adelante; sin embargo podemos anunciar que éstas responden en su mayoría a cuestiones de tipo económico y productivo tanto de la cinematografía, como de la situación experimentada a nivel nacional

El cine endurece a los hombres y los hace mayores antes de tiempo

El Neorrealismo, como movimiento artístico, estaba extremadamente conciente de su situación y de sus alcances. Desde el año en que se estrenó *Roma ciudad abierta*, el movimiento no hizo más que ampliarse tomando más y más vuelo, en una dirección que le auguraba el triunfo, que si no era en las taquillas, lo era en el terreno de la crítica especializada. Hacia 1950, la industria cinematográfica italiana había vuelto a ser un negocio rentable; la cantidad de nuevas estrellas que aparecían por año era insospechada. El volumen de la producción crecía a pasos agigantados, mientras los problemas de desocupación y pobreza aún no eran del todo solucionados.

Como vimos anteriormente, la utilización de actores no profesionales fue una de las características del movimiento, pero este mismo hecho trajo una serie de consecuencias negativas la mayoría de las veces, aunque no fueron debidamente visualizadas, por lo menos hasta 1951, cuando Luchino Visconti filmó *Bellísima*. Visconti fue sin duda uno de

¹²⁴ Scorsese, Martin. *Mi viaje a Italia*. Serie Documental, 1999.

los hombres con mayor sensibilidad cinematográfica, y aun cuando *Bellísima*, no era una de sus mejores películas, en ella la carga emotiva brotaba desde la pantalla. El filme cuenta la historia de una madre (interpretada por Anna Magnani) quien se entera a través de la radio que Cinecittá estaba buscando una nueva estrella infantil para una película que se quería filmar. Ilusionada con esta posibilidad, decide llevar a su pequeña hija para introducirla de lleno en el mundo cinematográfico, con el único deseo de ofrecer a la pequeña un modo de vida mejor que el suyo, sin pensar en los costos que tal decisión acarrearía.

Dadas las condiciones económicas del país, muchos hombres y mujeres vieron en el cine una posibilidad de salir adelante, y para muchos resultó así. Un ejemplo claro lo constituyó María dei Fiore, la “cenicienta” del cine italiano como fue catalogada, o de Franco Interlenghi, quien ingresó en el cine por casualidad, como uno de los niños de *Lustrabotas*, cuando tenía catorce años.

Para muchos otros el sistema resultó ser verdaderamente macabro, pues luego de un aparente éxito, eran desterrados al olvido.¹²⁵ La cuestión central y la razón por la cual hacemos hincapié en *Bellísima*, es que en él se comprueba una vez más la hipótesis que guía esta tesis y es que el cine es quien de una u otra forma se hacía cargo de muchas de las problemáticas contemporáneas, extendiendo el abanico de la crítica hasta los terrenos más insólitos. *Bellísima* constituía una crítica a todo un sistema de producción, que sin medir las consecuencias sociales que podía acarrear, envolvía en un torbellino económico a quien se cruzaba en su camino, para elevarlo al firmamento o para desterrarlo al olvido.

Franco Interlenghi, cuenta así su experiencia de introducción a la pantalla grande: *“Cuando tenía 14 años y estudiaba en el colegio, me encontré un día con un caballero que esperaba a la puerta. Reunió a un gran grupo de compañeros y nos preguntó si nos interesaba participar en una película. La mayoría dijimos que sí - contó Franco -. Y fuimos a hacer las pruebas. El caballero no era otro que Vittorio De Sica, que buscaba los personajes para “Lustrabotas”. A mí me pareció interesante la experiencia, aunque no entendía claramente qué podía significar todo eso en mi vida. Pasaron varios meses y, cuando había olvidado el asunto, me llamaron. Así empezó mi carrera cinematográfica.”*

126

La falta de trabajo y las malas condiciones de vida eran los factores que llevaban a hombres y mujeres a introducirse en el mundo cinematográfico, y esto a su vez se expresaba en la pantalla. Vemos entonces que el cine neorrealista se dedicó no sólo a mostrar una realidad conveniente para sus ideales, sino también su cara más oscura, la del rápido olvido de talentos jóvenes. El Neorrealismo era un cine conciente de la necesidad de mostrar la realidad, por tal motivo sus actores tendrían que provenir de la calle, aunque para éstos una única interpretación significaba toda su “carrera”. La mezcla de película y documental, donde el actor aparecía una sola vez para interpretarse a sí

¹²⁵ Dos claros ejemplos lo constituyen: Anna Baldini, descubierta por Emmer para *“Domenica d’Agosto”* (Domingo de Agosto) e Iris, estrella de *“Sotto il Sole di Roma”* (Bajo el sol de Roma).

¹²⁶ “Franco Interlenghi: de Lustrabotas a galán”. *Ecran*. Santiago, 22 de abril de 1958. N° 1421.

mismo, era uno de los elementos vertebrales del cine italiano. Algunos lo podrían catalogar como un sistema macabro, el Neorrealismo lo sabía y se reconocía a sí mismo dentro de esta dinámica. Prueba de ello, es el anuncio que para 1953 se hacía en los estudios italianos: “...Probar a todas las muchachas entre dieciséis y veintiún años, que tengan aspiraciones cinematográficas, y contratar a las que den resultado. Con un pequeño contrato y la posibilidad de presentarse como “extras”, hasta que aprendan el oficio, estas adolescentes pueden llegar a convertirse en grandes actrices el día de mañana.”¹²⁷

La política italiana durante los años del Neorrealismo

En términos cinematográficos el Neorrealismo fue una corriente artística de corta duración. Como hemos sido testigos, su máximo desarrollo, se produjo entre los años 1948 y 1953, cuando la crítica especializada y las taquillas hablaban de él como un movimiento capaz de cruzar todo tipo de fronteras.

En forma paralela al desarrollo del Neorrealismo, durante los mismos años en los que el movimiento cinematográfico cobró fuerza, en Italia se desarrolló una forma de gobierno conocido como el cuatripartidismo. El término hacía referencia a la “...coalición política de fuerzas tendencialmente progresistas y moderadas unidas por un fuerte anticomunismo.”¹²⁸

Entre 1948 y 1953, los partidos preponderantes en Italia eran la DC - que luego de las elecciones se había posicionado con fuerza en el gobierno - el Partido Republicano, el Socialdemócrata y el Partido Liberal. Estos tres últimos, en la práctica, casi no figuraban pues estaban totalmente dominados por una Democracia Cristiana cuyos elementos aglutinantes estaban bien cimentados y definidos. Constaba de “...una misma mayoría parlamentaria, un mismo presidente en el consejo, Alcide De Gasperi, dotado en el seno del partido de la mayoría, y finalmente un programa que siguió siendo sustancialmente el mismo durante toda la legislatura.”¹²⁹ Además de ello poseía un férreo apoyo de la Iglesia Católica, que día a día iba ganando terreno.

Con la DC detentando el poder, las combinaciones posibles de gobierno se daban en base a un intercambio permanente de partidos acompañándole. Así fue posible desarrollar una fórmula gubernamental que sustancialmente permanecía continua, y que de vez en cuando era adornada con elementos provenientes desde los partidos menores. De esta manera el sistema cuatripartidista funcionó como una mano estabilizadora, que dio cierto orden a un país heredero de veinte años de fascismo y varios años de incertidumbre finalizada la Segunda Guerra Mundial.

¹²⁷ “Nuevas actrices a prueba”.*Ecran*. Santiago, 11 de mayo de 1953. Nº 1177.

¹²⁸ Mammarella, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 144.

¹²⁹ *Ibid.* p. 145.

Los mayores méritos del sistema, se manifestaron en la estabilidad política que entregó al país. Resultó ser un gobierno homogéneo, de una política moderada, que completó la reconstrucción y alentó al sector privado a invertir en el país. En términos generales saneó gran parte de la alicaída economía italiana de la mano de capitales industriales, aún cuando no pudo mejorar problemáticas endémicas.

Sin embargo, este conglomerado político estable y exitoso, dejó vacíos en varios terrenos, que se evidenciarían con fuerza a través del cine en la próxima década. Por ejemplo: en tiempos del cuatripartidismo, las diferencias entre la zona norte y sur del país continuaron existiendo pese a los esfuerzos del gobierno; en la década de 1960 tal situación desembocó en un movimiento migratorio interno de proporciones, desde las zonas rurales y deprimidas (el sur del país), hacia las zonas industriales (Milán, Génova, Venecia).

Una de las mayores críticas de los vacíos generados durante la administración cuatripartidista fue la referente a los temas culturales y educacionales. Como veremos, según la crítica, uno de los principales responsables de la muerte del Neorrealismo fue precisamente el gobierno italiano al suspender gran parte de las subvenciones otorgadas al cine. En términos educacionales, las tasas de analfabetismo continuaron siendo bastante altas, sobre todo en las zonas rurales, llegando hasta el 30% de la población en algunos sectores del sur del país.

Si bien el gobierno cuatripartidista significó para Italia algunos años de relativa calma, es cierto que muchas tareas quedaron inconclusas, que hubo graves vacíos relativos a materias de administración de políticas gubernamentales, pues ninguna de las reformas impulsadas eran de largo alcance. Por lo demás los últimos años de la administración cuatripartidista estuvieron marcados por huelgas y protestas en reacción a los resquicios legales de los cuales el sistema se servía para mantenerse en el poder, como la ley electoral impulsada en 1953, con el fin que la coalición pudiera seguir gobernando. Sin embargo después de veinte años de Fascismo y dos Guerras Mundiales los avances que logró el cuatripartidismo en términos democráticos fueron importantes.

La nueva situación del cine italiano

El cine italiano lentamente iba cambiando de rumbo; mientras más se acerca nuestro análisis a la medianía de la década de los cincuenta, es posible ver con mayor fuerza la lenta imbricación de los sistemas productivos. Pasando desde un cine neorrealista, que cumplía con todos los requisitos del género, a otro de gran producción denominado filme espectáculo “...en colores, con costos de cientos de millones de Liras, con centenares de actores y extras, suntuosos vestuarios, escenarios grandiosos; películas, en resumen, que puedan competir de igual a igual con las norteamericanas en el propio Estados Unidos.”¹³⁰

¹³⁰ “Balance del cine italiano en 1955. Proyectos para 1956. El Neorrealismo Italiano ha muerto, nacieron los grandes filmes de espectáculo”. *Ecran*. Santiago, 27 de diciembre de 1955. N° 1301.

El “filme espectáculo”, requería la participación de actores conocidos en Hollywood, de manera que pudiese triunfar en el mercado norteamericano, por lo tanto podemos afirmar que la entrada de actores internacionales en la cinematografía italiana, correspondió a una política de filmación impuesta por los productores, en pos del éxito económico en otros mercados. Para 1955, en la mayoría de los casos en que se invitaba a actores norteamericanos a actuar en realizaciones italianas, eran películas que se hacían con dinero norteamericano. *“El ejemplo más importante de esas coproducciones lo constituye “Ulises”, con Kirk Douglas y Silvana Magnano, cuyo éxito sirvió de estímulo a los otros productores que quieren imitarlo. Así siguió el magnífico “Senso”, con Aida Valli y Farley Granger, y toda la época de filmes que empezó con “Atila” y “Teodora.”*¹³¹

Como todo proceso, la muerte del cine neorrealista fue lento; la censura, la falta de medios económicos, las nuevas corrientes cinematográficas impuestas por Norteamérica, el escaso apoyo por parte del Estado para la producción, la competencia en el mercado y el agotamiento de ideas fueron jugando en contra de la producción. Lentamente los horizontes se fueron perfilando de distinta manera, mellando la producción neorrealista; Italia prácticamente había salido de la posguerra, por lo tanto los medios de expresión artísticos cambiarían en un futuro no muy lejano. La producción cinematográfica lentamente se fue desmarcando del movimiento neorrealista y de la mano de nuevos directores encontraron nuevas formas de expresión.

Para mediados de la década de 1950, la producción cinematográfica italiana distaba mucho de lo que había sido el decenio anterior desde el estreno de *Roma ciudad abierta*. Declarado abiertamente como crisis, este fue un periodo de reestructuración de la industria fílmica; tal crisis, fue entonces el punto de partida de un nuevo tipo de creación, que si bien, en términos estrictos se alejaba de las pautas dictadas por el Neorrealismo, aún seguía trabajando los temas relacionados con la posguerra y su relación con el hombre. La vertiente desde la que eran abordados estos temas, se acercaba más a la comedia que al drama; por lo tanto se demostraba que el Neorrealismo no era el único camino por el cual el cine italiano podía transitar, y que la crisis de la que se hablaba, era más un punto de inflexión, que una muerte.

“Todo el mundo habla de la crisis y reina una atmósfera como de duelo. El año pasado se filmaron 150 películas, este año no se llegará a la tercera parte de la cifra. Y Cinecittá, los maravillosos estudios, de donde han salido cientos de producciones que abismaron el mundo, se encuentran desiertos...”¹³²

La producción cinematográfica italiana acostumbrada a los premios en festivales internacionales y al reconocimiento de la crítica especializada, no había tenido relevancia alguna durante el año 1953.¹³³ Los críticos se preguntaban qué era lo que sucedía con el cine de antaño y la respuesta para la mayoría era simple: el cine italiano había perdido su originalidad y realismo. Alessandro Blasetti, director italiano de larga data, argumentaba las principales razones de la decadencia del cine italiano: *“Hay varias razones para que*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *“Grave crisis afecta al cine italiano”. Ecran. Santiago, 28 de agosto de 1956. N ° 1336.*

¹³³ *“Desilusión en el cine italiano, De Sica busca el camino”. Ecran. Santiago, 30 de junio de 1953. N ° 1171.*

*se haya producido esta crisis (...) culpo a la unanimidad que existe en responsabilizar sólo al director del fracaso o del éxito de un filme. Jamás se le ha dado al autor ni la importancia ni la situación que se merece. Presenta un tema, y el productor quiere que se comience a filmar a los seis, o menos, meses de recién imaginado. ¡Absurdo! Un argumento requiere una enorme preparación, un proceso lento de maduración. Al autor no se le otorga la necesaria responsabilidad ni se le paga lo que se merece. De ahí que yo crea que la mediocridad del autor es una de las culpas - y quizás la principal - de la crisis, no sólo del cine italiano, sino del mundo entero. Hay buenos autores, no lo niego. En Italia tenemos cinco o seis excelentes, pero tampoco a ellos se les otorga su verdadera categoría, los directores y los actores ganan sueldos fabulosos; se les reparten Oscars y Leones de Plata... ¡se hace una publicidad fabulosa a las estrellas y a sus escotes! ¡Toda esa fanfarria ha perjudicado al cine del mundo, mucho más que se despilfarran el dinero innecesariamente, mientras los autores siguen postergados! El tema es capital en un filme, y hay que considerarlo así...”*¹³⁴

En 1955, el cine italiano había producido la mitad de las películas hechas durante el año anterior; sin embargo no había carencia de público en las salas de cine, las películas contaban con buenos productores, realizadores y actores. Así el único culpable que encontraba Ecran era el gobierno italiano y la censura: *“En general, no se puede culpar a la industria misma del retroceso evidente en el que se encuentra. El “villano” en este caso es el gobierno, y por dos motivos: uno que produjo el desconcierto económico con leyes contradictorias; y otro, que ha permitido que la censura - especialmente influida por la Iglesia - cercene la libertad de expresión. Tan grande ha sido la presión ejercida últimamente por la censura, que los productores se sienten atemorizados de abordar cualquier tema que parezca más o menos atrevido, sabiendo que corren el riesgo de, terminada la película, no tengan permiso para ser exhibida. Esto es tanto más desagradable para el cine italiano cuanto que nunca tuvo problemas de este tipo.”*¹³⁵

En cuanto al tema de la censura, uno de los casos más patéticos fue el ocurrido con los *“Amores de Casanova”*, después de que la censura aprobó la película y ésta se hubo estrenado, aparecieron comentarios de que el filme era demasiado crudo. La censura desconoció sencillamente su inapelable fallo y retiró la película de exhibición.¹³⁶

En 1955, las películas filmadas en Italia ascendían a 150, para 1956, la estimación era que no se llegarían a realizar ni la tercera parte de aquella cifra. *Cinecittá* se encontraba desierta; *Minerva*, una de las más poderosas firmas productoras había quebrado, *Lux*, otra gran productora, había disminuido su producción hasta una casi total inactividad; talentosos actores se hallaban de manos cruzadas, otros hacían televisión para mantener el equilibrio económico.¹³⁷ La principal razón que la crítica argumentaba

¹³⁴ “Entrevista a Alessandro Blasetti, Crisis del cine italiano década de los ‘50”.*Ecran*. Santiago, 6 de septiembre de 1956. N ° 1338.

¹³⁵ “En lucha con la censura”.*Ecran*. Santiago, 21 de junio de 1955. N ° 1274.

¹³⁶ “Grave crisis afecta al cine Italiano”.*Ecran*. Santiago, 28 de agosto de 1956. N ° 1336. Lamentablemente no existe otro registro de este filme.

era: “*El golpe fatal lo dio la suspensión de la ley que protege al cine.*”¹³⁸ El aparataje estatal conformado en la época del Fascismo que otorgaba amplias posibilidades a la producción cinematográfica se había suspendido, de esta forma se limitaron los créditos y el apoyo estatal se hizo cada vez menor.

Para la época, el costo de realización de una película había alcanzado cifras elevadísimas, “*...en el terreno general al término de 1955, el costo de ninguna película bajaba de 300 millones de Liras, de esta cifra se cuenta con recuperar dentro de Italia misma (o sea, en la exhibición de las salas del país) unos 160 millones. Los otros 140 millones, amén de las grabaciones tienen que venir del extranjero.*”¹³⁹ Si comparamos estas cifras con las del año anterior, se puede entender de mejor forma la crisis por la que atravesaba el cine italiano, pues para 1954 el costo de un filme según las fuentes citadas, no superaba los 170 millones de Liras. Las razones de los elevados costos experimentados era posible atribuirlos a las altas sumas de dinero pagadas a actores y directores,¹⁴⁰ lo que no sucedía igualmente con los autores de las historias. Al respecto, la destacada periodista nacional María Romero, decía: “Por mal pago y cansancio de un trabajo sin halagos, se han retirado muchos autores de mérito, quedando para el cine sólo un puñado de escritores dignos de tomarse en cuenta. En realidad hay cierta razón en eso. Italia siempre se distinguió en los festivales, sin lucir ahora ni en Cannes, ni en Venecia, como comentamos. Ninguna de las películas que ofreció tiene un argumento que realmente sobresalga o sacuda al alma, como tan a menudo ocurrió en la época de apogeo.”¹⁴¹

Estética Neorrealista

Si bien el cine había tenido un papel destacable durante los veinte años del periodo fascista, en cuanto a la superación del desgaste anímico y moral de un pueblo enfrentado a las crudas condiciones ocasionadas por la guerra, tratando por todas las formas de

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ Los sueldos pagados en Italia alcanzaban sumas exorbitantes ya en 1955. Luis Rovere, uno de los productores más serios y sensatos, pago a Alberto Sordi 37 millones de Liras por un trabajo de 2 semanas en la película “*Guardia. Guardia, Scelta apputato e masciallo?*” A principios de 1956, las cifras que se pagaban a las primeras figuras eran: Vittorio de Sica: 100 millones de Liras por película; Gina Lollobrigida: 55 millones de Liras; Alberto Sordi: 40 millones de Liras; Silvana Panpanini: 30 millones; Gabriele Ferzetti: 20 millones de Liras, un extra 2.500 Liras al día. Vale la pena añadir que, por esa misma fecha las cifras que obtenían los actores franceses mejor pagados eran: Fernandel: 60 millones de Liras (...) Martine Carol: entre 40 y 45 millones de Liras; Michelle Morgan 35 millones. En: Grave crisis afecta al cine Italiano”.*Ecran*. Santiago, 28 de agosto de 1956. N ° 1336.

¹⁴¹ *Ibidem.*

cuajar un sentimiento de identidad nacional, este había sido forzoso y por lo tanto superficial. A fines de 1945 la situación era caótica para Italia, sin embargo algo diferente ocurrió. El Neorrealismo fue un movimiento que a diferencia de las pautas impuestas por el Fascismo, trabajó sobre temas actuales: la unidad italiana, la resistencia, el desgaste moral, entre otras. Esta vez no lo hizo desde una integridad política, sino social; así el mundo del Neorrealismo fue el de los jubilados, el de los niños, de los pescadores, de los campesinos, de los huérfanos, de los bandidos, del proletariado y el de las mujeres; en definitiva, el mundo del día a día.

Directores, guionistas, actores y el enorme grupo de creativos que formó parte del proceso artístico denominado Neorrealismo Italiano, fue capaz de convertirse en una especie de claraboya, que iluminó a la Italia de la posguerra. Esta claraboya tuvo un doble significado, pues no solamente asumió la capacidad de iluminar la situación presente, sino también dibujó un posible camino de salida ante la situación italiana, indicando cuáles eran las vías de escape ante una aquejante situación, material, económica, social, política y espiritual.

Como hemos mencionado anteriormente, la elaboración teórica del Neorrealismo fue lentamente quedando establecida¹⁴² en la medida que las obras realizadas apuntaban a temáticas estéticas, sociales y argumentales comunes. A partir de estas bases, la producción neorrealista se encargó de hacer un cine distinto al de la época anterior, donde el hombre jugó un papel primordial. Así, el cine neorrealista sustentado en la escuela fenomenológica, abordó como tarea principal al hombre dentro de la obra artística, y sustituyendo los idealismos anteriores, se dedicó a afrontar la realidad.

Los primeros atisbos en el esbozo de una teoría neorrealista, fueron elaborados ya en 1943, por Luchino Visconti. El director planteaba tres temas fundamentales, en una tesis que llamó "cine antropomórfico", la cual posteriormente sería la base del cine neorrealista. En primer lugar hablaba de la necesidad de crear un cine donde la figura del hombre fuese pieza fundamental de la creación: *"Lo que me ha llevado hasta el cine ha sido sobre todo el firme deseo de contar historias de hombres vivos: de hombre vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas (...) La experiencia realizada me ha enseñado que el peso del ser humano, su presencia, es la única cosa capaz de colmar realmente el fotograma, que él y su viva presencia sean quienes creen el ambiente, que adquiere verdad y relieve a partir de las pasiones que lo agitan; mientras que en su momentánea desaparición del rectángulo luminoso bastará para reducirlo todo a un aspecto de naturaleza inanimada. El más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan..."*¹⁴³

En segundo lugar Visconti apelaba a un esteticismo de la realidad, que se mezclaba

¹⁴² Pío Caro, sintetiza en una serie de postulados, la elaboración teórica del Neorrealismo: Afrontar la realidad, analizar, llegando en este análisis hasta el más mínimo detalle; eludir toda historia falsa o engañosa, o presentar esta como una fábula llena de ejemplaridades; narrar la vida simple y sencillamente, valorizando hasta los hechos aparentemente más insignificantes; fe, amor y bondad hacia la humanidad y conocimiento del pueblo; afrontar los problemas humanos no resueltos por la sociedad y luchar contra la impostura; tratar de educar al pueblo, dándole un horizonte social y presentando la vida con sus enemigos y sus soluciones. En: Caro, Pío. *Op. Cit.*, p.177.

con lo que el director llamaba un actor-hombre, es decir, un actor que no estuviese deformado por su experiencia profesional, de manera que fuese capaz de expresarse en la pantalla en su forma más primitiva. Con respecto al esteticismo de la realidad, Visconti apelaba del mismo modo a una realidad mostrada en la forma artística pura, dentro de un equilibrio plástico, en el cual cada imagen debía expresar por completo su sentido; en que los ambientes naturales resultasen ordenados, pulcros pero no por ello artificiales, es decir, en donde la realidad fuese llevada a su máxima expresión plástica.

Realismo estético. Una ilusión de la realidad hecha de un complejo de abstracción

Encarar desnudamente la vida, fue la bandera de lucha que izó el Neorrealismo italiano. Pero, como se puede llegar a pensar, este postulado “...no quiere decir ir a la vida con una cámara y fotografiarla de una forma mecánica, sino analizándola, comprendiéndola, y sintiéndose, a la vez, protagonista de ella.”¹⁴³ La realidad, vista como punto de inflexión e invitación a la reflexión, fue la manera en que los hombres del Neorrealismo la interpretaron. De ahí que un sinnúmero de realizaciones apuntara técnicamente a elegir temas sencillos, realizar los filmes en exteriores; a simplificar los escenarios, el montaje y los movimientos de cámara; a optar por el hombre común, antes que el actor profesional; a comprender al hombre por el hombre, estando concientes de sus condiciones y limitaciones.

A partir de la idea central, fundada en la comprensión de la concepción de realidad, es posible observar en el desarrollo cinematográfico, una propuesta estética. Ésta, fundamentalmente trataba de dejar atrás la estética fascista, proponiendo una nueva forma de concepción, centrada por sobre todo en la necesidad de integrar a la población, pretendiendo su identificación con la obra, de la misma forma que lo era la necesidad de crear un sentimiento de igualdad social y moral ante la decadencia material y espiritual.

La concepción de un cine realista, no era nuevo dentro de los circuitos cinematográficos europeos. Los avances técnicos desde la invención del cine sonoro, habían transcurrido en esa línea. Paradójicamente, el artificio ayudaba cada vez más a la cinematografía a acercarse al realismo.

Si bien para el caso italiano las dificultades de adquisición tecnológica eran bastante difíciles a causa de la pobreza que experimentaba el país, algunos de los adelantos más notables, herencia del Fascismo, se pusieron al servicio del Neorrealismo.

Hablar de una estética neorrealista comprende todo un entramado de fuerzas que concientes o no desembocaron en una concepción artística singular, que fue determinada por las propias circunstancias de creación. Es decir, la formulación estética neorrealista,

¹⁴³ *Cinema*. N.º 173. Roma. 25 de septiembre de 1943.

¹⁴⁴ *Ibid.* p.179.

nació como fruto de las circunstancias técnicas, mediáticas, económicas y sociales, así como también de una elaboración plástica conciente. A primera vista todo esto puede parecer algo confuso; en razón de ello citaremos un ejemplo: desde hacía un par de años, se trabajaba constantemente en fabricar cámaras más ligeras que permitieran la facilidad de desplazamiento; el Gobierno fascista adquirió cierto número de cámaras de estas características, pero luego de la caída del Fascismo, el Neorrealismo reutilizó estas cámaras ligeras. Frente a la falta de estudios, puesto que habían resultado destruidos por la guerra, equipos técnicos completos se trasladaron a las calles, ya que la posibilidad de seguir creando era patente. Es aquí cuando los factores circunstanciales (estudios destruidos y posibilidad de filmar en las calles con cámaras más ligeras) se conjugaron con los concientemente concebidos - como es el uso de tonos grises que reflejaban la igualdad de los personajes en la pantalla - para dar origen a una estética que, comparada con otras, resultaba igualmente compleja y original.

La obsesión por mostrar

Pareciera que en el pueblo italiano siempre ha existido una necesidad innata por mostrar y mostrarse frente al otro. El cine y en especial el Neorrealismo, no estuvieron al margen de esta situación; es más, la desarrollaron como uno de los aspectos más significativos de su propuesta estética. Como antes señalábamos, la falta de estudios cinematográficos no fue un problema para los creadores italianos, sino que fue uno de los elementos que le dio personalidad y originalidad.

Los espacios urbanos

El mostrar permanentemente los grandes espacios urbanos, fue uno de los elementos más característicos de la filmografía italiana; como decía André Bazin, cada ciudad italiana tiene hasta hoy esa belleza que directores y fotógrafos supieron utilizar perfectamente. *“...cuando se trata de los decorados urbanos los italianos tienen ahí una ventaja incontestable: la ciudad italiana, antigua o moderna, es paradójicamente fotogénica. Desde la antigüedad el urbanismo italiano no ha dejado de ser teatral y decorativo. La vida urbana es un espectáculo, una Comedia dell’arte que los italianos se proporcionan a sí mismos.”*¹⁴⁵

El mostrar grandes espacios urbanos, también tenía que ver con el hecho de buscar en el decorado, la identificación con el público y dar a conocer una realidad común. Uno de los filmes en el que éste elemento del lenguaje cinematográfico resultaba más evidente era en Paisá. Fácilmente se puede entender el por qué, pues era un filme ambientado en seis ciudades distintas de Italia, por lo tanto la especificación de cada

¹⁴⁵ Bazin, André. *Op. Cit.*, p. 301.

elipsis entre uno y otro episodio, se daba a través del recurso de mostrar los espacios urbanos característicos de cada ciudad (Ver figuras 26 y 27).



Imagen 28: Paisá. Episodio en Florencia, 1946



Imagen 29: Paisá. Episodio en Roma, 1946

La profundidad de campo

En términos cinematográficos, uno de los códigos de espacios básicos es el de campo; el espacio del campo, es lo contenido en el plano. Por lo tanto la profundidad de campo, es la dimensión del fondo del plano.

El uso de la profundidad de campo, fue un recurso ampliamente utilizado. No sólo permitía mostrar los contrastes de un mundo en reconstrucción, sino la ciudad, en su forma estética más tradicional. Era común ver escenas donde los personajes podían estar manteniendo un diálogo fluido, mientras en el segundo plano se mostraba la ciudad y su andar (ver Figura 28). Con esto se pretendía no sólo entregar un sentido de realidad más profundo al filme, sino también dejar establecido que, a pesar de las circunstancias sufridas, el pueblo seguía vivo.



Imagen 30: Roma ciudad abierta, 1945

Las formas de identificación con el público. La cámara activa, la fotografía y los códigos de tiempo

La forma de utilización de las cámaras del movimiento neorrealista, se podría definir como una cámara denunciante; cada uno de los movimientos diseñados por cada director, apuntaban a que la cámara pareciera un ojo observante.

Al hacerse más livianas, las cámaras se pudieron manejar con mayor facilidad a la altura de los hombros; de esta forma se lograba dar una condición de igualdad frente a cada uno de los personajes que se incluían en el campo visual. De la misma forma la cámara simulaba un ojo observante de la realidad, entregándoles a las diversas producciones ese aire documental. Otro de los movimientos de cámara ampliamente utilizado fue el movimiento panorámico, que se define por el movimiento de la cámara sobre su propio eje. Resulta así un movimiento que semejaba a una persona que giraba su cabeza de un lado a otro y de arriba hacia abajo, alternando el ángulo de visión. Con estos tipos de cámara se buscaba la identificación del espectador con lo proyectado.

En forma paralela la fotografía, aunque debido muchas veces a la falta de calidad del material, se prefería en tonos grises (Ver figura 29), de manera que al igual que los movimientos de cámara, dieran la sensación de igualdad, de forma que el espectador se

sintiese identificado con lo que se proyectaba. Siguiendo esta misma lógica, se optó por una resistencia a las iluminaciones del tipo artificial, se prefería así la luz natural, que si bien oscurecía la fotografía, buscaba en ella la belleza y armonía.



Imagen 31: Ladrón de bicicletas, 1948

La búsqueda permanente de la identificación entre el filme y el espectador, llevó a los realizadores a encontrar los medios a través de los cuales pudiesen darse estas circunstancias. Centrado en la idea de llegar a todos y cada uno de los italianos, el cine neorrealista, apostó en todo momento por la simplicidad narrativa y la actualidad del guión. Grandes historias contadas de la forma más sencilla posible, era la idea que sostenía el principio de montaje, incluso en algunas ocasiones resistiéndose a él.

Persiguiendo el mismo objetivo, el Neorrealismo apostó por una integridad del tiempo y el espacio; es decir, las elipsis,¹⁴⁶ los racconto¹⁴⁷ u otros recursos, fueron casi abandonados, en pos de una comprensión de la totalidad del filme.

La intención de hacer guiones cada vez más actuales trajo en muchas ocasiones problemas a directores, productores y guionistas, pues al sacar historias de la vida real se involucraban muchos más personajes que los nacidos de la imaginación de un director o guionista. Al respecto, tragicómico resulta la publicación de un artículo en la revista Ecran en el 1953, aunque es un ejemplo más de un cine presente, que creaba y que estaba atento a las circunstancias vividas por el pueblo italiano: *“Los mayores inconvenientes del Neorrealismo residen en que este sistema exige que las películas se filmen directamente en la calle sin escenarios fabricados. Después de exhibirse “Roma, Ore 11”, que muestra la tragedia ocurrida en la calle Saboya, donde murieron varias muchachas que buscaban empleo, el director De Santis ha recibido una serie de amenazantes cartas de*

¹⁴⁶ La Elipsis se define como el hiato entre dos continuidades temporales, su función es suprimir una parte de la acción.

¹⁴⁷ El Racconto es la secuencia de acción que define una parte de la historia narrada acaecida en un tiempo anterior al presente narrativo. Se lo suele asociar a un recuerdo, a la definición de hechos del pasado que inciden en el presente.

*sobrevivientes de esa tragedia que le piden indemnización por haber incluido detalles de su vida en el argumento. Comenicini, que terminó la cinta "Persiane Chiuse", filme sobre prostitución y trata de blancas, ha sido acusado por el dueño de una casa de huéspedes, que creyó reconocer la fachada de su hotel en la película y se considera desprestigiado; y, finalmente, está el caso de Steno e Monicelle con "Le Infedeli". Una agencia LINCE, de Roma, que lleva el mismo nombre de la mal afamada agencia de detectives que aparece en el filme, se ha entablado un pleito a los productores para impedir que se estrene la película por considerar que el alcance de nombre alejaría toda la clientela de la agencia real. ¡Dolores de cabeza del Neorrealismo!..."*¹⁴⁸

La incorporación de personajes sacados de su propio medio, para interpretarse a sí mismos, buscaba no sólo la identificación del público con el filme, sino además que las historias contadas fueran interpretadas por quienes realmente eran sus protagonistas en el día a día. A continuación veremos esta propuesta desde la teoría y luego desde la práctica. Teóricamente la idea de la utilización de actores no profesionales se basaba en la idea que éstos contribuían con otro tipo de atributos, que para un actor profesional resultaban esquemáticos y artificiosos. *"...sin hablar de los no actores que, además de aportar la fascinante contribución de la simplicidad, a menudo poseen cualidades más auténticas y más sanas, precisamente porque, como productos de ambientes no comprometidos, con frecuencia son hombres mejores. Lo importante es descubrirlos y ponerlos a prueba."*¹⁴⁹

En la práctica, los directores apostaban por la misma idea, aún cuando las retribuciones económicas resultaban mucho menores, preferían usar personajes de la calle, en *Ladrones de bicicletas* esta idea queda demostrada a través de la siguiente cita: *"Pasé meses sin que nadie me quisiera comprar el guión de "Ladrón de Bicicletas". Un día, un productor americano, me ofreció millones, pero con una sola condición: que Gary Grant interpretara el papel del obrero. Me negué, a pesar de todos los dólares que tanto deseaba."*¹⁵⁰

Aún cuando la Segunda Guerra Mundial fue un acontecimiento que involucró a una cantidad realmente importante de países, cada uno de ellos lo vivió en forma distinta. De la misma manera cuando la guerra hubo terminado, los procesos de reconstrucción presentaron notables diferencias dependiendo de cada país y de sus circunstancias.

El proceso de reconstrucción italiano resultó bastante especial, la nación en su conjunto tenía el sentimiento de que había sido arrastrada por un gobierno autoritario e ilegítimo a una guerra injusta e indolente. Luego de veinte años de fascismo y de la entrada en guerra, el país había sido ocupado, la guerra civil se había desatado al interior del territorio, Estados Unidos en nombre de los aliados había impuesto un gobierno militar en el centro y sur del país; mientras que Mussolini, con el apoyo alemán, se instalaba en

¹⁴⁸ "Problemas del Neorrealismo". *Ecran*. Santiago, 9 de junio de 1953. N° 1168.

¹⁴⁹ *Cinema*. N° 173. *Op. Cit.*, p. 174.

¹⁵⁰ Vittorio De Sica. Entrevista con Jean Banocelli, para: "Le monde". En: Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*. Editorial Rialp. Madrid, 1962.

el norte del territorio, al tiempo que miles de civiles morían luchando por la liberación en las calles. Como si todo esto fuera poco, cuando por fin se pudo volver a una situación normal, los cotejos políticos pasaron a primer plano, teniendo la población y sus necesidades nuevamente que esperar. Fue entonces cuando el Arte y en especial el cine, a través del Neorrealismo tomaron en cuenta las aspiraciones de la población y las encausaron.

El Neorrealismo cinematográfico fue sin duda un movimiento pretencioso, que aspiraba a representar por sí mismo los deseos de toda una nación, por ello, algunos críticos han llegado al extremo de calificarlo como paternalista. Con franqueza, el Neorrealismo tenía razones para ser pretencioso, para hablar de sí mismo como “... *el punto en el que se encuentran los hombres del mundo entero...*”¹⁵¹ pues antes de salir a luz ya había recorrido en las sombras un largo camino de ensayos y fracasos al alero de los mismos organismos diseñados cándidamente por el Fascismo.

En este sentido, a pesar que para muchos autores fue un movimiento originado en forma circunstancial, hemos demostrado que varios de los elementos característicos de este tipo de producción ya se cultivaban antes de su aparición; sin embargo las imbricaciones políticas, sociales y económicas entregaron al Neorrealismo los temas para el desarrollo de la propuesta que hasta años antes del término de la Segunda Guerra Mundial, sólo se manifestaban en la teoría. Por esta misma razón podemos afirmar que el Neorrealismo fue un cine de actualidad, crítico y analítico de su tiempo, tanto así que muchas veces sólo triunfó en la crítica especializada mas no en las taquillas; en el medio internacional y no en el nacional.

El Neorrealismo fue un cine conciente de su función como medio de comunicación de masas, dedicando todos sus esfuerzos a una lucha paulatina y constante por las mejoras de la nación. Irrumpió en casi todos los ámbitos, tocó temáticas amplias, y se reformuló más de una vez. Sin pretenderlo, a diferencia de cómo se había propuesto el cine fascista, creó un sentimiento nacional en la población y cooperó para que éste se consolidara.

Teniendo en cuenta todas las críticas que se puedan hacer al movimiento, calificándolo de elitista, con afanes comerciales y sólo entendido por unos pocos, el Neorrealismo desarrolló una escuela basada en el hombre, en su condición y en su tiempo. Es por esta razón que hoy las producciones neorrealistas se constituyen en para la Historia en un documento de incalculable valor, pues como decía Roberto Rossellini, cada una de las historias que se cuentan en los filmes neorrealistas contienen un dominante social, económico y cultural, que si bien a la hora de analizarlo como documento, se aleja de la historiografía tradicional, son capaces de develar ambientes y formas de sentir que permiten redescubrir al hombre en su tiempo y época.

Claramente existieron varios tipos de Neorrealismos cinematográficos, que corrieron de forma conjunta y complementaria. Si bien en un primer momento los temas de actualidad inmediata inundaron la pantalla, al cabo de algunos años cedieron el paso a las temáticas mediatas y a las consecuencias de la posguerra. El Neorrealismo fue capaz

¹⁵¹ Caro, Pío. *Op. Cit.*, p. 273.

de llevar a la pantalla con dignidad y a veces hasta con humor temas tan dolorosos como la desocupación, la muerte, la guerra o la pobreza, lo que hablaba de una sociedad sana, capaz de mirarse a sí misma.

Para fines de la década de 1950 los temas del Neorrealismo habían casi desaparecido, los cambios surgían por todas partes; en el mundo político, con la apertura de la izquierda; en la economía, con el despegue de la producción industrial-capitalista; en el cine con las nuevas fórmulas de producción importadas desde Estados Unidos y en la filosofía, con las corrientes existencialistas. Nuevos directores estaban haciendo su ingreso al mundo cinematográfico, mientras contagiaban a los más jóvenes con los planteamientos filosóficos en boga. La tecnología también hizo lo suyo a la hora de ofrecerse como un recurso más en la pantalla y en la realización de los grandes filmes. Sin embargo este fue un proceso lento, por lo que es difícil de precisar sus límites y sus derivaciones; el cine neorrealista dio pie para la formulación de un sinnúmero de corrientes cinematográficas que salieron a la luz desde mediados de la década de 1950, para esa época la Guerra Fría en sus últimas etapas era uno de los grandes temas a discutir, la situación económica experimentada por Italia devino en importantes transformaciones económicas y sociales; de las que ni el cine ni Italia estuvieron al margen.

Capítulo III

Desde el férreo análisis de la realidad a la comedia



Imagen 32: Imagen del filme La Dolce Vita de Federico Fellini, 1960

“Todo nuevo estilo surge, por necesidad histórico-social, de la vida, y es el necesario producto de la evolución social”

Lukács.

Una nueva Italia

Una de las características más importantes del cine italiano fue que en cada una de sus etapas representó siempre, explícita o implícitamente, los problemas que aquejaban a la población. Así ocurrió durante el periodo fascista y posteriormente, con mayor intensidad y de manera más explícita durante el Neorrealismo; con producciones que calaron hondo en la población y sobre todo en la forma que comenzó a ser concebido el arte cinematográfico en términos artísticos y productivos.

Entrada la segunda mitad de la década de 1950 y sobre todo durante 1960, el escenario en el que se desarrollaba la producción cinematográfica era distinto al de la época anterior, tanto en términos productivos como sociales, económicos y políticos. Italia era un país diferente; los problemas que directamente habían sido producto de la guerra en su gran mayoría estaban solucionados, las carencias materiales de la población habían sido suplidas. El país vivía en un aparente orden material en comparación con los años anteriores.

Los años del Gobierno cuatripartidista (1948-1953), estuvieron marcados por una

estabilidad política de la que Italia no había gozado durante muchos años, la política de reconstrucción había sido en gran parte completada. En términos económicos el país crecía rápidamente, cuestión que en los años posteriores sería la base del llamado “Milagro italiano”. En este mismo sentido la influencia de capitales industriales fue de vital importancia, al tiempo que se estabilizaba la Lira, los privados sentían mayor confianza a la hora de pensar en la inversión de capitales.

Entre 1952 y 1962, el ingreso promedio de los italianos se duplicó, como fruto del desarrollo industrial que pasó a ocupar el 38% de la mano de obra italiana. Al mismo tiempo que la agricultura bajó su nivel de ocupación en un 11%. Como consecuencia de ambos procesos, las migraciones campo-ciudad, desde el Sur hacia el Norte del país experimentaron un notable aumento.

El Gobierno se declaraba abiertamente filoestadounidense, mientras la Guerra Fría continuaba en pleno desarrollo. Este hecho traería no pocas consecuencias. Una de las más destacables fue la ruptura de la llamada “solidaridad posbélica”.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, un sentimiento de solidaridad bastante importante se había arraigado en el pueblo así como también en el Gobierno italiano. Centrados en un objetivo común, las fuerzas materiales y espirituales se habían encaminado hacia la reconstrucción del país. Muchas de las formas tangibles que tomaron estas fuerzas pueden ser apreciadas hoy desde el soporte cinematográfico, concretamente desde la corriente neorrealista. Si bien el Neorrealismo no había existido nunca como entidad unitaria, debido al desarrollo de varios tipos de Neorrealismo, estos estaban agrupados bajo fines similares y temáticas comunes que unían al movimiento en líneas de fuerza concretas y visibles. El hecho es que en la medida que asistimos a un desvanecimiento del Neorrealismo, también se va desdibujando la construcción de la llamada solidaridad posbélica.

La crisis en la que entró el movimiento neorrealista a partir de 1953 evidenciaba no sólo el agotamiento temático, sino también el cambio en el modo de concepción cinematográfica. La década de 1950, representaba para Italia los primeros años de un desarrollo económico de grandes repercusiones para el país. En el terreno cinematográfico ocurrió algo parecido. De un cine de características unitarias, se pasó a un cine fraccionario, no sólo por la diversidad temática abordada, sino también por las diferencias en términos productivos y estéticos.

A pesar que siguieron existiendo filmes que conservaron algo de los valores promulgados por el Neorrealismo, éstos no vendían lo suficiente, por lo tanto los productores fueron buscando nichos de desarrollo comercial que les reportaran mayores entradas de dinero. De esta manera, lentamente se fueron acercando al género de la comedia, hasta derivar en lo que se conoció como “La comedia Italiana”, que encontró su etapa de mayor desarrollo entre los años 1958 y 1964.

De la mano de capitales estadounidenses el cine también encontró grandes reportes económicos generados, por ejemplo, de la mano del western, que el público disfrutaba y consumía a destajos. Transcurridos unos pocos años el género conocido como el “**Spaghetti western**” fue celebrado en todo el mundo.

Al mismo tiempo se desarrolló un tipo de cine menos comercial heredero del

Neorrealismo en varios aspectos, pero más intelectual y más cargado de significación. Encasillarlo con ciertos términos o darle cierto nombre no sirve de mucho; fue un cine que inauguró una escuela, que cambió la forma de concepción fílmica y que se transformó en el pulso de aquellos tiempos. A este tipo de cine pertenecen autores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Pier Paolo Pasolini, que imbuidos en las presiones de la Guerra Fría y el boom económico se dedicaron a afrontar temáticas inéditas, explorando en torno a la condición humana, política, económica y social.

Como podemos darnos cuenta, entre 1955 y 1963, Italia sufrió una multiplicidad de transformaciones no sólo como país, sino también como nación. Proponemos aquí que todas estas transformaciones desembocaron en formas de representaciones colectivas determinadas, que el arte, y específicamente el cine desarrolló a través de una forma estética determinada, la que aquí intentaremos analizar.

Asimismo, en la última parte, configuraremos una revisión de “La comedia italiana”, género que surgió de la trivialización del cine neorrealista, en la medida que buscaba una relectura de la sociedad italiana contemporánea, que muchas veces resultaban más duras e irreverentes que las producciones que se jactaban de tal.

Es necesario aclarar, que a diferencia del Neorrealismo, donde los temas que afectaban al país aparecían explícitamente dentro del filme, en este nuevo cine italiano resulta más difícil encontrar los paralelismos entre el cine y la situación política, económica y social.

De un cine de dibujantes a un cine de pintores

Los autores escogidos serán: Fellini, Antonioni y Pasolini. Lo que haremos será en primer lugar especificar las diferencias entre cada uno de ellos, las que van desde la forma de abordar distintas temáticas, pasando por la representación estética, hasta llegar a la propia acción fílmica; pues cada uno representa una manera distinta de abordar una realidad común a la que son contemporáneos. Luego de establecer sus características pasaremos al análisis de los filmes, demostrando cómo cada uno de ellos fue el resultado de coyunturas políticas, sociales y económicas que se entrelazan con una representación subjetiva de la realidad.

Hasta fines del siglo XIX el Arte, en general, pretendía ser el testimonio objetivo del mundo que el hombre tenía ante sí. Sin embargo, con el cambio de siglo y producto de lo acaecido principalmente en Europa, el Arte comienza a tomar otros matices, se interesándose por plasmar en la obra la manifestación sensible de la subjetividad del autor, lo que el artista siente, piensa y entiende de su mundo y la sociedad en la que vive. Abandona así el macrocosmos, para instalarse de lleno en el microcosmos.

Al parecer la misma situación que se daba para las artes en general, se comenzó a generar en la Italia posneorrealista. Lo que aventuramos a sostener es que a partir del periodo de crisis de mediados de la década de 1950, la cinematografía italiana, lentamente fue introduciéndose en el microcosmos de directores y guionistas, revelando

entonces nuevas formas de expresión; los directores fueron entonces introduciendo cada vez más elementos contenidos en su propio universo creativo, los filmes y sus temas se profundizaron, de este modo también confrontaron a creadores y receptores de esta nueva forma de expresión artística.

En otras palabras, si el cine neorrealista había sido un cine de “dibujantes”, en el cual se destacaba un estilo cercano a la forma documental, el cine de los autores que revisaremos, estaba cargado de detalles. Fue un cine que también se daba cuenta de la realidad, volviéndola más compleja en la medida que la relacionaba con lo semiótico. Por lo tanto lo podemos llamar un cine de “pintores”, en la medida que cada uno de los elementos contenidos en el filme era tratado en forma especial y tenía su significado. Era en definitiva un tipo de cine más cuidadoso, más refinado, más complejo que el anterior.

Tres aspectos fundamentales guiarán este capítulo: el primero de ellos, la denuncia de la pantalla, se refiere al cambio experimentado desde un cine de denuncia como el neorrealista, a un cine más crítico. Como segundo elemento, se encuentran las variaciones experimentadas en el lenguaje cinematográfico. Por último, se analizarán los pequeños detalles que fueron introduciendo los directores, con el fin de hacer de la obra, más que una creación, su propia creación.

Aún cuando la propuesta del autor inserto en su microcosmos es transversal a Fellini, Pasolini y Antonioni, cada uno de ellos presentaron sutilezas que son necesarias considerar, para entender lo diferente que fueron cada uno como personas y artistas. Otra aclaración que es importante hacer, es que cada uno de estos autores tuvo su nicho de desarrollo en la experiencia entregada por el Neorrealismo; sin embargo en cuanto las circunstancias se lo permitieron, se comenzaron a desmarcar de ésta forma filmica, ahondando en tópicos que además de ser reflejo de su época, fueron también personales.

La obra de Federico Fellini fue de aquellas que podríamos calificar como autobiográfica, cada uno de sus filmes tenía que ver consigo mismo, y en la medida que comenzaba a desmarcarse de las temáticas neorrealistas ese sentimiento se tornaba más explícito. Fellini hacía un cine que se podría calificar como desconcertante. Sin embargo, por esta misma razón, era a su vez uno de los más críticos y lúcidos de la situación contemporánea.

En cada uno de estos autores, la influencia que ejerció el cuestionamiento existencialista fue esencial, de ahí parecieron derivar la serie de nuevas formulaciones estéticas y narrativas propuestas en las diferentes realizaciones.

En un marcado proceso de aceleración técnico y científico, la cinematografía italiana tuvo algo que decir. Los rápidos procesos de reestructuración, fueron acogidos entonces por los directores, y volcados a la pantalla. Michelangelo Antonioni, fue quizás quien comprendió y representó de mejor forma el resultado de aquella fusión particular, la volcó a la pantalla, interpretando a la alta burguesía, clase que había nacido al calor de la política filo-estadounidense, de la mano de los partidos de centro, del desarrollo industrial y del “Milagro económico italiano”. Antonioni fue el director de la alta burguesía, sin embargo no la abordó tan sólo como clase social, sino también como categoría de análisis, que al igual que la innovación estilística era producto de las circunstancias de su

época.

Pier Paolo Pasolini es uno de los autores que hasta el día de hoy, sólo por el hecho de nombrarlo, causa controversia, porque al ir incluyendo elementos contenidos en el universo creativo del autor, e ir dejando a un lado pautas comunes, se desmarcó de las propuestas tradicionales, abordando temáticas que rayaban en la incompreensión. Si el mundo de Antonioni fue el de la alta burguesía, el de Pasolini fue el de la marginalidad, sin embargo profundamente distanciada de la época neorrealista, fue de una marginalidad en la que no se escondía nada, de una literalidad sorprendente y de un sentido estético tan evolucionado que era capaz de encontrar la belleza y desarrollarla en lo inimaginable.

Antes de seguir adelante conviene que hagamos una aclaración: estos autores y la formulación analítica propuesta sólo representan una forma de indagarlos, así como también significan sólo una parte del total de la producción italiana, por lo que se constituyen en una muestra parcial del universo fílmico italiano.

Un cine diferente

Luego de la ya tan mencionada crisis del cine italiano, vino un periodo de recambio; el que estuvo determinado principalmente por las circunstancias en que se encontraba el país. Dos fueron los factores que determinaron el nuevo camino del cine italiano; por un lado la angustiante situación producto de la Guerra Fría y luego el éxito económico experimentado por Italia a partir de mediados de 1950.

El primer elemento trajo para la población un sentimiento de angustia permanente. Para ese entonces la sociedad italiana y mundial, vivían en una especie de tensa calma, cuestión que en los círculos artísticos y académicos influyó notablemente, lo que derivó en un cuestionamiento no sólo epistemológico, sino además moral y social.

La desvinculación afectiva, derivada en angustia como entidad atemporal, absoluta y sentimiento central, como condición terrible y única de existir, marcó la tónica repercutiendo por cierto en el cine.

Como se titula este apartado, el cine se volvería diferente; explicar tal cambio no resulta sencillo, pero podríamos aventurar que de un cine práctico, como fue el neorrealista, se pasó a un cine teórico, que buscaba mirar la realidad desde arriba para luego establecer parámetros y categorías de análisis acerca del mundo que lo rodeaba.

Es por esa razón que este nuevo tipo de cine a primera vista puede parecer algo confuso y difícil de asimilar en comparación con el Neorrealismo, sin embargo en la medida que lo entendemos como un cine teórico, el horizonte de observación se amplía.

Uno de los filmes que marcó la transición entre el Neorrealismo y el nuevo cine fue *Senso* (Livia) de Luchino Visconti, en 1954. El filme trataba acerca de la relación amorosa entre una mujer aristócrata y un soldado austriaco, durante el proceso de unificación italiana. Los elementos estéticos contenidos en el filme son de una exquisitez única, la

combinación de las unidades filmicas con la música y la iluminación de cada una de las escenas, hacían que *Senso* se desmarcara completamente de lo que hasta ese entonces había sido el Neorrealismo y que se perfilara como una nueva forma de concepción cinematográfica. Martín Scorsese declaraba: “*Podría decirse que Senso (...) marca el momento en que Visconti comienza a valerse de artificios para mostrar la verdad...*”¹⁵²

Esta declaración del director norteamericano perfectamente la podemos hacer extensiva al nuevo tipo de cine desarrollado en Italia. En el futuro cada uno de los directores iba a buscar en su propio universo cinematográfico los elementos distintivos para su filmografía y aquellos que al mismo tiempo le fueran útiles para poner en la pantalla su propia verdad.

Tratar la filmografía completa de los autores ya señalados, por razones de tiempo y espacio resultaría imposible, por lo tanto nos limitaremos a tomar una obra importante de cada autor tratarla en profundidad, analizándola en relación a las categorías anteriormente señaladas.

Federico Fellini: La Dolce Vita y el realismo crítico

Un verdadero terremoto social fue el que desencadenó *La Dolce Vita* al momento de su estreno. Ecran, la revista cinematográfica, escribía al respecto: “*Por una semana, los italianos olvidaron todo: el encuentro en Moscú del presidente Gronchi con Nikita Krushev, el campeonato de fútbol, el último escándalo político. (...) La primera noche de una película que normalmente no pasa de ser un acontecimiento social y artístico, se convirtió en un terremoto. Hubo aplausos, alabanzas, protestas del “Osservatore Romano” - el diario del Vaticano-, y hasta una seria proposición de que, en defensa de la moral italiana, se prohibiera la exhibición de “La Dolce Vita”.*”¹⁵³

La película fue un filme revolucionario no sólo en términos sociales, sino también cinematográficos; era definitivamente una nueva forma de hacer cine.

Como la mayoría de las creaciones de Fellini, *La Dolce Vita* era una obra autobiográfica, la continuación de *I Vitelloni* (Los inútiles), la tercera película de Fellini, del año 1953. *La Dolce Vita* retrataba la evolución de uno de los personajes de *Los inútiles*, Moraldo, quien convertido para *La Dolce Vita* en Marcello (interpretado por Marcello Mastroiani), representaba a un periodista que iba a trabajar a Roma, lugar donde se ambientaba el filme.

La Dolce Vita pretendía retratar el mundo moderno, hijo de la posguerra y la posterior Guerra Fría, de las falsas ilusiones y de las carencias valóricas. Fellini lo explicaba de la siguiente manera: “*A comienzos del 1900 se le llamó “la dulce época” a “la bella época”.*”

¹⁵² Scorsese, Martin. *Op. Cit.*

¹⁵³ “Terremoto social a causa del estreno de *La Dolce Vita*”. Fellini reevalúa la sociedad moderna en descomposición. *Ecran*. Santiago, 15 de marzo de 1960. N° 1520.

*Europa alcanzó, entonces, la cima de su euforia y de la alegría excitante. Aquello combinado al desequilibrio y las tensiones del momento, llevó fatalmente a la Primera Guerra Mundial. Ahora, en 1958, terminada la inmediata posguerra del segundo conflicto mundial, vive Europa una nueva paz ilusoria. Superando el caos de la guerra, en que se perdieron totalmente los valores morales, la sociedad ha vuelto a adquirir un orden y una felicidad aparentes. Pero, con el deseo de olvidar las penas pasadas y superada ya el hambre, eliminados los escombros, enterrados los muertos, la sociedad ha entrado a lo que llamo “un candor frívolo” (...) Ese fresco en movimiento [La Dolce Vita] se recorta sobre un fondo casi apocalíptico, formado por las tensiones, las angustias, la inseguridad de la paz, por todas las amenazas que convergen sobre el hombre actual: conferencias internacionales, armas cada vez más poderosas y la Guerra Fría. Hay presentimientos siniestros, como si se viviera en un estado de peligro latente, al borde de un abismo...”*¹⁵⁴

Antes anunciábamos que *La Dolce Vita* había sido un filme diferente no sólo en el aspecto temático, sino también a nivel cinematográfico, específicamente porque proponía una nueva forma de hacer cine. Esta afirmación se basa en tres elementos, el primero de ellos, es la denuncia en la pantalla; se refiere al cambio experimentado desde un cine de denuncia como el neorrealista, a un cine más crítico, como el felliniano. Como segundo elemento, se encuentran las variaciones experimentadas en el lenguaje cinematográfico, evidenciado principalmente en dos sutilezas a las que se dedicarán especial atención: la importancia de la música en el filme y los elementos encontrados en el decorado. Por último, se encuentran los pequeños detalles que va introduciendo el director, con el fin de hacer de la obra más que una creación, su propia creación.

La denuncia en la pantalla. El realismo crítico

Realismo crítico, es un de los mejores adjetivos que se le podría dar a *La Dolce Vita* de Fellini. Según sus mismas palabras “*La Dolce Vita, pone el termómetro a un mundo enfermo que, evidentemente, tiene fiebre...*”¹⁵⁵ con lo que dejaba en claro, que más allá de una crítica a la sociedad italiana, el filme constituía una crítica a un mundo en decadencia.

“Comenzó el escándalo. Y se me hizo un pérfido proceso, reprochándoseme el cuadro y los héroes de *La Dolce Vita*. Se dijo que yo me negaba a mostrar el verdadero rostro de Italia. Pero yo no he pretendido jamás hacer un documental sobre la vida en Roma. El decorado de *La Dolce Vita* es un paisaje interior, casi irreal. Se podría muy bien situar mi filme en Nueva York, o en Babilonia antes de Cristo.”¹⁵⁶

Como podemos apreciar eran las mismas palabras del director las que confirmaban la

¹⁵⁴ “Entrevista a Federico Fellini”. *Ecran*. Santiago, 28 de septiembre de 1959. N° 1491.

¹⁵⁵ Colón, Carlos. *Rota-Fellini*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981. p.55.

¹⁵⁶ Zipman, Boris. *Fellini y “La Dolce Vita”*. Editorial Gama. Buenos Aires, 1960. p. 55.

tesis propuesta, que dice relación con que esta nueva forma cinematográfica se encontraba más cercana a un cine que pretendía teorizar y no simplemente mostrar.

En 1960, Fellini ponía en la pantalla los males de su tiempo, que tocaban transversalmente no sólo a Italia sino que se proyectaban más allá de sus fronteras.

A través de la soledad ontológica, advertida claramente en sus personajes y su incomunicabilidad - claro nexos con la corriente kierkegaardiana¹⁵⁷ - el director iba develando un universo de personajes, por medio de atractivas formas episódicas-alegóricas. A través de las que lograba conformar todo un entramado, un fresco, como gustaba llamarle al director, deformando delicada o brutalmente la realidad.

158

En esta misma línea, quizás uno de los logros más grandes que se le pueden atribuir al director, es la lucidez a la hora de contar una historia compuesta por un sinfín de personajes y situaciones; así los elementos de los que Fellini se sirvió para levantar la voz, y que se constituyeron en la verdadera crítica, frente a la sociedad de su tiempo fueron: La adoración de los falsos ídolos, la banalidad y la decadencia. Estos motivos fueron la columna vertebral que guiaba los episodios del filme. Fellini en *La Dolce Vita* aclamaba que el catolicismo como peso regulador había sido liquidado, y que de ahí a la valoración de los falsos ídolos había un paso. Es así como la primera escena del filme, es el preludio perfecto para demostrar la distorsión existente en la sociedad. Sin embargo el director no sólo se quedaba en la denuncia; al contrario, proponía reemplazar el catolicismo por un cristianismo en el que la energía del individuo se concentrase en la salvación de su propia alma.¹⁵⁹ El falso ídolo, no era sólo la Virgen imaginada por los niños en la escena del milagro, era también Estados Unidos y su sistema promulgado; alegóricamente Fellini también observaba el falso ídolo en Sylvia, la actriz extranjera que llegaba a Roma.

Pero el genio de Fellini lograba poner también sobre este mismo hecho, el acento en la banalidad del mundo del espectáculo y de las estrellas, realizando una especie de cine dentro del cine.

Cuando la banalidad puesta en escena por Fellini llegaba a su punto más álgido era cuando el director mostraba a uno de los fotógrafos hacer la señal de la cruz y luego sacar la serie de fotografías durante de la escena del milagro. Pero el brazo del director era tan largo, que incluso tenía soltura para hacer el contrapunto con Emma (novia de Mastroiani), quien sumida en una decadencia de espíritu llegaba incluso a experimentar con el suicidio. Paralelamente, Fellini nos ofrecía la figura de otra decadente Maddalena “...personaje nihilista que sólo encuentra placer en el acto sexual, y bajo signos perversos. Su vida durará lo que dure su necesidad fisiológica.”¹⁶⁰ Vemos entonces

¹⁵⁷ Aristarco, Guido. *Novela y Antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*. Jorge Álvarez editor. Buenos Aires, 1966. p. 21. Aristarco, incluso llega a proponer una clara, pero inconsciente, influencia en Fellini del pensamiento de Renaissance y Enzo Paci, sobre todo a la hora de abordar el tema del catolicismo.

¹⁵⁸ Colón, Carlos. *Op. Cit.*, p. 55.

¹⁵⁹ Aristarco, Guido. *Op. Cit.*, p. 21.

como Fellini lograba por medio de un meticuloso entramado, contar una historia en que las situaciones no sólo se encadenaban, sino que al mismo tiempo servían de puente y soporte entre los diversos tópicos que tenía en mente destacar el director.

Otro elemento del que Fellini se va a servir en su “fresco” es el tratamiento de la soledad; la cuestión de la soledad en Fellini reviste un tema dentro del filme, y es que la consideración de la soledad del autor, era de características eternas e inmutables.

La soledad de los personajes era uno de los elementos centrales que atravesaban en forma transversal el filme. Ésta se fundía con la banalidad, ejemplo claro de ello es el encuentro de Marcello con su padre y el ambiente que los rodea, del cual el padre también se hacía parte. Sin embargo a pesar de estar juntos, no se lograban reencontrar, como tampoco lo habían hecho, ni lo harían ninguno de los personajes que componían el filme.

Esa angustia inmutable, producto de la soledad eterna, quedaba claramente manifestada en palabras del director: *“Quiero mostrar en mi película, un fresco en movimiento, la vida actual, a través de los tipos más diversos, todos llevados por sus impulsos: los que buscan el éxito financiero, la popularidad, los que necesitan pertenecer “al grupo”, en el anhelo de escapar a la soledad que aflige al hombre moderno.”*¹⁶¹

Lenguaje cinematográfico

La música en la obra de Fellini jugaba un papel fundamental; en opinión de Carlos Colón, una de las principales razones era que *“...los filmes fellinianos están formados por escenas yuxtapuestas que pueden funcionar con independencia y autonomía, dentro del contexto general de la película. Con relación a esta construcción narrativa, la música actúa, sobre todo, como un factor de cohesión interna, impidiendo la dispersión de los diferentes episodios o secciones.”*¹⁶²

Fellini, no sólo utilizaba la música en sus filmes como hilo conductor, o especie de puente entre una y otra escena. El director ambientaba, explicaba y potenciaba las escenas por medio de la música. Al momento de filmar *La Dolce Vita*, Fellini quería que por sobre todo el filme tuviera esa actualidad del momento en que fue concebida, fue así como dedicó especial interés en llevar la moda del vestuario a la pantalla, destacando los estilos Saca e Imperio.¹⁶³

De la misma forma, el director puso especial cuidado a la hora de elegir la música, la que por sobre todo tenía que sugerir esa frivolidad, banalidad, dejar ese eco de amargura y desencanto cargando las imágenes negativamente; esa era justamente la característica

¹⁶⁰ Zipman, Boris. *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁶¹ “Entrevista a Federico Fellini”. *Ecran*. Santiago, 28 de septiembre de 1959. N° 1491.

¹⁶² Colón, Carlos. *Op. Cit.*, pp. 42-43.

que tenía y que Fellini, en conjunto con el compositor Nino Rota, logró magistralmente.

“Tal vez por el tópico de divorciar a Fellini de lo cultural y adscribirlo a lo intuitivo, inmediato y popular, rara vez se ha hecho mención de la música clásica en sus obras. Y sin embargo los casos en que recurre a ellas son numerosos, y las utilizaciones de la misma, brillantes. Casi siempre se usa con intención paródico-burlesca, salvo en casos muy excepcionales como *La Dolce Vita*. Se recurre a ella para sugerir rápidamente al espectador una asociación entre la imagen y la música, lo que se facilita al máximo si en vez de una partitura nueva que nunca ha oído, se le ofrece una muy conocida, cargada ya de antemano de significaciones convencionales, establecidas y admitidas.”¹⁶⁴

Una cosa es qué tipo de música utilizaba el director, otra muy distinta es la forma en que lo hacía. La forma que Fellini usaba recurrentemente era la “diégesis”¹⁶⁵ ésta se fundamentaba en la necesidad del director de crear un atmósfera lo más real posible, por lo tanto, la música siempre era ejecutada dentro del filme, proviniendo de radios, toca discos, orquestas, entre otros. Éste era uno de los elementos que marcaron un cambio importantísimo dentro de cine, pues las innovaciones que realizó el autor, imprimieron una nueva forma de concepción musical-cinematográfica. Uno de los ejemplos más claros es la escena del encuentro entre Marcello y Steiner en la Iglesia, en donde este último se sienta e interpreta “Toccatá y Fuga en re menor” de Bach. Al mismo tiempo que las notas inundan la escena, inundan también la conciencia de Marcello, quien desolado, se da cuenta de lo lejano que se encuentran los dos mundos que frecuenta. Las notas - sostiene Colón - “...descienden en medio de *La Dolce Vita*, invocadas por las manos de Steiner (...) esas notas son tan desgarradoras como el eco de una edad de oro, de una edad en la que el espíritu había dominado la materia y contemplaba la faz de Dios.”¹⁶⁶

Otro recurso importantísimo en la obra de Fellini, era la utilización de elementos encontrados en el decorado, en un segundo plano, allí podemos comprobar la tesis que sostenemos, el autor se preocupaba de cada detalle pues ellos entregaban el sello a la creación. Existen dos ejemplos que demuestran claramente cómo Fellini cuidaba del detalle.

“Escena 54: El pasillo de una casa modesta, iluminado por una lamparilla del cuadro del Sagrado Corazón. Una señora de unos setenta años está contestando el teléfono con aquella tensión infantil de las personas que no están acostumbradas a telefonar. Por una puerta abierta se entrevé un dormitorio.

¹⁶³ “Estoy pintando un cuadro de Roma en un momento de su historia: el verano de 1958. Y quiero que cada detalle de ambientación sea perfecto, como si se tratara de una película de época. Las mujeres del elenco visten un estilo entre la línea “Saca” y la “Imperio”, que fueron tan populares el año pasado. Filmaremos en muchos escenarios auténticos de Roma. Cada personaje y ambiente deben estar en armonía con “mi cuadro” de Roma.” Declaraciones de Federico Fellini. En: “Entrevista a Federico Fellini”. *Ecran. Op. Cit.*, N° 1491.

¹⁶⁴ Colón, Carlos. *Op. Cit.*, pp. 33-34.

¹⁶⁵ Se refiere a la inserción del sonido dentro de la historia y del mundo de los personajes.

¹⁶⁶ Colón, Carlos. *Op. Cit.*, p. 57.

Señora (al teléfono): Sergio no está; vuelve el doce ¿quiere que le de algún recado? Yo soy su madre. No...la llave del estudio la lleva el encima... yo soy su madre... ¿era algo del trabajo?”¹⁶⁷

Aquí el decorado cumplía un rol importantísimo, no actuaba como un elemento más subordinado a la acción, o a la simple caracterización de los personajes, su importancia iba muchísimo más allá, tenía una relación más global, en un estrecho significado simbólico. Fellini buscaba destacar las ambivalencias del mundo de *La Dolce Vita*, pues mientras se muestra la figura del Sagrado Corazón a un lado de la línea telefónica, al otro, la encargada del local desde donde efectuaba la llamada Marcello, le preguntaba si la mujer que lo esperaba en el auto era la famosa actriz extranjera (escena siguiente). Ambos sentidos de la “divinidad” eran los que a Fellini le interesaba destacar, la diva, actriz extranjera y la imagen del Sagrado Corazón.

“Escena 5: Las grandes estatuas de la fachada de San Juan se recortan en el cielo vacío. Se oye la vibración del helicóptero que se acerca, el aparato se coloca frente a la fachada de la basílica y la mole oscilante resulta ser una gran estatua de madera del “Cristo Obrero”. La gran estatua bambolea en el vacío, pasa por delante de la figura de los apóstoles alienadas en el frontón de la Iglesia, y se dirige al centro de la ciudad...”¹⁶⁸

Aquí nuevamente vemos cómo y de qué forma a Fellini le interesaba acentuar la diferencia entre los dos mundos expuestos en el filme, pues mientras Marcello iba recorriendo la ciudad en helicóptero, los decorados que proponía Fellini eran: la fachada de la Basílica de San Juan, la fachada de la Basílica de San Pedro y las figuras de los apóstoles; mientras en la escena anterior, Marcello disfrutaba intercambiando señas desde el helicóptero, con un grupo de prostitutas que estaban tomando sol en la azotea de un edificio en Roma.

A través de estos dos ejemplos, nos damos cuenta que no sólo los parlamentos hablan de la diferencia y las ambivalencias de los dos mundos, Fellini proponía un lenguaje cinematográfico en que los espacios arquitectónicos también hablaran. Ese tipo de manifestaciones que aquí consideramos, son las provenientes del microcosmos del autor.

El microcosmos del autor

Otro de los elementos contenidos en la obra de Fellini fue la utilización de dispositivos casi imperceptibles por el espectador, estos hablaban sutilmente, constituyéndose como evocaciones poéticas del director, destacando los elementos pictórico-plásticos y el simbolismo de ciertas escenas y acciones de los personajes.

Los elementos pictórico-plásticos, constituidos como forma del lenguaje

¹⁶⁷ Fellini, Federico. *La Dolce Vita*. Editorial Yymá. Barcelona, 1963. p. 55.

¹⁶⁸ Fellini, Federico. *Op. Cit.*, p. 20.

cinematográfico - al igual como veíamos con los espacios arquitectónicos - se diferenciaban de estos últimos en la medida que eran menos evidentes, por lo tanto entraban de lleno en el espacio interior del director y del filme, siendo volcados imperceptiblemente a la pantalla. Dos ejemplos traeremos a colación, ambos se encuentran expuestos en la secuencia en que Fellini nos mostraba la casa de Steiner y el mundo en el cual éste se desenvolvía. La alusión específica es a dos pintores: Georges Rouault y Giorgio Morandi. Existe un elemento importante de destacar: ambos artistas, durante sus vidas se vieron de uno u otro modo envueltos por la misma soledad que afectaba a los personajes de *La Dolce Vita*, quizás a propósito de lo mismo son citados por Fellini en el filme. Ahora, era claro el hecho que no sólo sus vidas, sino también la forma en que se volcaban a la pintura le interesaban a Fellini.

La vida de Georges Rouault, citado en *La Dolce Vita* por medio de su obra “aprendiz de obrero”, estuvo marcada por el conocimiento y las conexiones que logró con el pensamiento del filósofo Maritain, del cual derivó un dramático existencialismo católico, que le convirtió en uno de los artistas sacros más importantes del siglo XX, cuestión que vista desde la totalidad del pensamiento felliniano, constituyó un hecho más que relevante.

Pero existe otro elemento; en la pintura de Rouault destacaba una visión absolutamente expresionista de la sociedad, sin embargo al mismo tiempo sentía una inconmensurable compasión por todos aquellos que sufrían en medio de una sociedad que pervertía a los honrados. Sus pinturas expresaban el odio que sentía hacia la crueldad, la hipocresía y el vicio, representando con apasionada convicción la fealdad y depravación de la humanidad.¹⁶⁹ En definitiva lo mismo que Fellini nos quería mostrar en el filme. Constituye otro hecho destacable, el que el director aprovechara justamente el decorado de la casa de Steiner para mostrar la forma de expresión plástica de Rouault y su pensamiento, pues ese lugar ocurría posteriormente un espantoso crimen. Nos podemos dar cuenta como nuevamente Fellini nos hablaba desde el microcosmos.

La pintura de Rouault, se caracterizaba por los claouscuros dramáticos y las distorsiones de las figuras trazadas, de pinceladas fuertes y desordenadas; mientras que el estilo de Morandi, se basaba en la búsqueda de una simplificación formal, donde los temas eran reducidos a lo esencial, sometidos a una abstracción, que sin embargo, no eliminaba su identificación, destacándose por sobre todo la “...austeridad y sutileza casi monacal: la austeridad que respira su estudio. Simplicidad, pureza, alejamiento de todo artificio, de cualquier retórica destinada a embellecer algo que no busca el tipo de belleza que puede proporcionar el ornamento, el afeite, el relucir de la superficie. Una belleza en profundidad; la belleza de lo sutil, de lo secreto, del intervalo de silencio entre nota y nota, entre palabra y palabra (...) Esta es la verdad que Morandi nos comunica a través de su obra, la profunda verdad del arte, un arte como el suyo que no necesita grandes gestos para ser elocuente, para emocionarnos. Porque su pintura está llena de emoción, tiene el temblor de las cosas vivas, las cosas que tienen alma. El suyo es un mundo de formas que respiran verdad.”¹⁷⁰

Fellini nuevamente trataba de darnos a entender lo mismo: es ese mundo de

¹⁶⁹ Ian Chilvers, Harold Osborne y Dafnis Farr. *Diccionario de Arte*. Editorial Alianza. Madrid, 1992. p. 619.

opuestos que volcaba en la pantalla, expresado desde el interior del director, en donde las obras de Morandi, como las de Rouault jugaban en contrapuntos, desde el decorado simbólico, poético y silencioso que proponía Fellini.

Cuando hablamos acerca del simbolismo que mostraban ciertas escenas o personajes, nos referimos a que el mundo felliniano estaba cargado de toda una significación psicológica y semiológica. Proponemos dos ejemplos: el intento de suicidio por parte de Emma, novia de Marcello y la escena del monstruo que los participantes de la orgía ven en la playa por la mañana.

Eduardo Cirlot, en su diccionario de símbolos, sostiene que el suicidio: “...desde un ángulo existencial es un símbolo de la destrucción del mundo.”¹⁷¹ No podemos negar que el significado de la acción suicida es bastante cercano a lo que hemos venido hablando, de esa soledad ontológica que Fellini desarrollaba en sus personajes, pero al mismo tiempo vemos cómo el director, con cada una de las escenas, con cada uno de los episodios tratados iba construyendo los nexos que sinuosamente iban conformando el filme.

El mismo Cirlot, cuando habla del significado del monstruo sostiene: “En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse - como el volcán en erupción - y surgir por la imagen o la acción monstruosa. Simbolizan también, según Diel, una función psíquica en cuanto transformada: la exaltación afectiva de los deseos, las intenciones impuras.”¹⁷²

Sin embargo la apreciación de Federico Revilla, parece ser mucho más cercana a la idea de Fellini, pues sostiene por monstruo: “*Ser anómalo, con preferencia espantable o amenazador, que contraría las normas tanto morfológicas como morales de la humanidad. Su apariencia revela precisamente una peligrosidad o ruindad subhumanas. Según la interpretación de Paul Diel, el peligro monstruoso del que hablan los mitos es el estancamiento involutivo. El monstruo (...) es en verdad el peligro esencial que reside en la psique: la imaginación exaltada en la alucinación del yo, la vanidad...la vanidosa justificación de sí mismo, fuente de las acciones culpables, es el mal secreto que roe la vida.*”¹⁷³

Este es el mundo que nos mostraba Fellini, un universo de contrastes visto a través del ojo del autor y desde su propio interior, que al igual que el propio existir estaba compuesto de diversos estratos, organizados en un todo. Fellini viajaba con su cámara observando la decadencia, sin embargo era al mismo tiempo capaz de resaltar la belleza que en ella residía, exponiendo en la pantalla incansablemente, una y otra vez su propio universo creativo desde múltiples aristas.

¹⁷⁰ <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag40morandi.htm>

¹⁷¹ Cirlot, Eduardo. *Op. Cit.*, 425-426.

¹⁷² Cirlot, Eduardo. *Op. Cit.*, pp. 314-315.

¹⁷³ Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra. Barcelona, 1999. p. 302.

Michelangelo Antonioni. El Desierto Rojo, la crónica de un mundo enfermo

En una conversación con Gogard, Michelangelo Antonioni, decía: *“Contemplo todo esto con mucha envidia. Yo quisiera ya estar en ese mundo nuevo. Por desgracia no estamos y esto es un drama para muchas generaciones, para la mía, para la vuestra, para la inmediata a la posguerra. Pienso que en los próximos años van a sobrevenir grandes transformaciones violentas, en el mundo como en el interior del individuo, la crisis de hoy viene de esta confusión espiritual, de esta confusión de creencias, de la fe, de la política... Por eso me pregunto ¿qué es lo que se narra hoy en el cinema? Y tengo ganas de contar una historia fundada en esas motivaciones de las que he hablado más arriba.”*¹⁷⁴ En 1964 lo hizo con *Deserto Rosso* (El Desierto Rojo).

La deshumanización del hombre en el mundo de la técnica, fue el tema central en gran parte de la obra cinematográfica de Antonioni. En 1957 ya lo había desarrollado con *Il Grido* (El Grito), 1957 y en 1960 con *L'Avventura* (La Aventura), en 1961 con *La Notte* (La Noche), en 1961 con *L'Eclisse* (El Eclipse). Sin embargo fue en *El Desierto Rojo*, cuando el autor, ya no profundiza tanto los sentimientos, sino en las relaciones humanas generadas a partir de ellos. Era también desde el punto de vista técnico, que aparecían notables diferencias.

Es necesario comprender y reiterar que las problemáticas del mismo Antonioni, eran las que se hacían carne en sus personajes. Antonioni reconocía que vivía en un mundo en crisis, producto fundamentalmente de lo que habían sido las dos Guerras Mundiales. Sin embargo ese cuestionamiento había dejado de ser material, ya no respondía a las problemáticas inmediatas - como en el Neorrealismo - esas necesidades, en parte, se habían solucionado; el cuestionamiento ahora era más valórico, moral y espiritual. La crisis de la que hablaba Antonioni era producto fundamentalmente, del cuestionamiento originado a partir de las caídas de los grandes paradigmas (el progreso ilimitado, la confianza absoluta en las ciencias, entre otras), en un mundo que se debatía entre dos ideologías, y en donde una tensa calma, alimentada por la Guerra Fría, parecía alterar de algún modo u otro a todos.

Antonioni, no pretendía dar solución a lo que estaba viviendo, sus pretensiones tan sólo tenían el deseo de mostrar, con un interés casi compulsivo, la Italia burguesa, hija de los partidos de centro, que con apoyo norteamericano se encontraba enferma dentro de la vorágine ocasionada por un mundo que no lograba comprender.

Todos estos cuestionamientos, fueron llevados a la pantalla y manifestados, quizás no siempre de forma explícita, aunque con gran delicadeza por el autor. Antonioni, en su filmografía no hacía más que gritarle al mundo, a través de una seductora propuesta estética y narrativa, que se encontraba enfermo.

¹⁷⁴ Antonioni, Michelangelo. *El Desierto Rojo*. Ayma editores. Barcelona, 1965, p. 21.

La ruina de lo heroico

En *El Desierto Rojo*, Antonioni materializaba el cuestionamiento existencialista de la generación de la posguerra, que no sólo debía enfrentarse a un angustiante mundo, pues estaba al mismo tiempo inmerso en una revolución científica y técnica, cuyos límites no lograba visualizar.

El tipo de personajes que nos entregaba Antonioni, se enmarcaban dentro de lo que Francis Vayone define como personaje problemático, es decir, “...*sin objetivos ni motivación clara, que está generalmente en crisis (sentimental y/o profesional o social). Inmerso en las situaciones soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa. Actúa poco, es objeto de actuaciones o reacciona. Su personalidad no obstante, ciertamente ambigua o ambivalente, se dibujan bastante bien en relación con un medio dado o por interacciones con otros personajes.*”¹⁷⁵ Esta descripción se ajusta muy bien al personaje de Giuliana (Monica Vitti), en *El Desierto Rojo*, quien, luego de haber tenido un accidente, se sentía sola en un entorno que no lograba comprender, es así como la soledad y la incompreensión, se constituían en el tema principal del filme. Giuliana no era capaz de tomar decisiones, no lograba salir triunfante de las dificultades, era incapaz de emprender el viaje del héroe, que como estructura dramática se estilaba, y a pesar que estaba conciente de lo que le pasaba no podía más que dar vueltas en un mundo del que no se sentía parte.

La penúltima escena del filme reviste un claro ejemplo de lo expuesto más arriba. Giuliana hablaba con un marinero, un hombre que por dificultades idiomáticas tampoco lograba comprenderla:

“Giuliana se siente angustiada. Todavía tiene necesidad de hablar, de contarle a alguien lo que está sucediendo. Y así, después de algunos pasos, se detiene bajo una grúa. Y dice con tono de gran humildad. Giuliana: Yo no puedo decidir..., porque no soy una mujer sola..., aunque...a veces... es como si estuviera...separada...; no, no de mi marido, los cuerpos... están separados. Si usted me pincha. Usted no sufre... ¿Comprende? ¿Qué iba diciendo? ¡Ah, si!... Estoy enferma, si pero no debo pensar en ello, es decir debo pensar que todo lo que me sucede es mi vida... eso es... Lo siento. Perdone.”¹⁷⁶

Al igual que para Fellini, la soledad para Antonioni era un tópico vertebral dentro del filme. La consideración de la soledad que poseía el autor, de características eternas e inmutables, afectaba de una u otra manera a todos los personajes del filme; Ugo, el esposo de Giuliana, era incapaz de ayudarla, la dejaba sola constantemente, interesándose más por otras cosas. Antonioni daba a entender como si Giuliana y Ugo no fuesen pareja, cada uno vivía aislado del otro; su única posibilidad era el acercamiento

¹⁷⁵ Vayone, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Editorial Paidós. Barcelona, 1996. p. 56.

¹⁷⁶ Antonioni, Michelangelo. *Op. Cit.*, p. 92.

erótico, sin embargo éste también aparecía limitado en el filme. Corrado, un amigo de la pareja, era quien parecía ser la única persona capaz de ayudar a Giuliana, sin embargo tampoco estaba libre de complicaciones. Era un hombre que no tenía un lugar fijo en donde vivir, había sido un nómada desde que tenía razón, y cuando estaba pronto a emprender un viaje, este tampoco tenía muchas certezas. En una de las primeras conversaciones sostenidas con Giuliana le contaba:

“Giuliana: ¿Dónde vive? ¿En Bolonia? Corrado: No, vivo en Milán. Es decir..., yo soy de Trieste. Cuando era pequeño mi familia se marchó a vivir a Bolonia, luego fui a Milán y ahora he vuelto a Bolonia. Pero tengo que marcharme de allí también. En fin, es algo complicado... Giuliana: ¿Por qué es complicado? Corrado: la verdad es que ya no me gusta estar en ningún sitio, ni aquí ni allí. Así que he decidido irme.”¹⁷⁷

Valerio, el hijo de Giuliana también era afectado por el ambiente construido por sus padres; Antonioni lo mostraba como un niño solitario, con una madre enferma, que no podía salir de una neurosis depresiva. Valerio por tanto, trataba de llamar la atención por sus propios medios, inventando una enfermedad inexistente. Las carencias de Valerio, mostradas a través de este cuadro patológico nos hablan también de su propia soledad. Sin embargo, el personaje de Valerio era dentro del filme, una puerta abierta, pues era parte de la generación que no conocía nada más que el progreso, Valerio ya era parte de ese mundo; estaba absolutamente integrado a la nueva era, jugaba con artefactos como robots, platillos voladores, naves espaciales.

Jean Luc Gogard, preguntaba a Antonioni si: “¿La presencia del robot en la pieza de Valerio es maléfica o benéfica?” [Antonioni respondía] “Es benéfica, por cuanto asegura que el niño ya está adaptado a este nuevo tiempo, adaptación que yo mismo ansío hace muchas años.”¹⁷⁸

El protagonismo de la mirada, una de las nuevas consideraciones

Como anteriormente decíamos, ese interés casi compulsivo del autor y su generación, por dar cuenta de su época, se hacía patente a través de la forma estética, en la cual, la mirada se tornaba un pilar. Al abocarnos al análisis de cómo se daba esta situación en *El Desierto Rojo*, nos percatamos que pareciera como si la cámara mirase atónita lo que estaba sucediendo. Así los deslizamientos de la cámara, eran el único movimiento que de ella se desprendían, no existían movimientos rápidos, por el contrario, eran aletargados, pero penetrantes, y aunque los planos-secuencia eran de menor duración (comparados con otros filmes del autor), la cámara era más estática, capaz de detenerse y tomarse todo el tiempo del mundo con tal de cumplir su objetivo, no quedándose con el mero

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 37.

¹⁷⁸ “Entrevista a Michelangelo Antonioni por Jean Luc Gogard”, *Cahiers du Cinema*. Paris, N° 159. 1964.

quehacer de los personajes; era capaz de permanecer allí hasta que se develaran los sentimientos ocultos tras una mirada, un movimiento, o una conversación.

Un muy buen ejemplo con respecto a lo propuesto lo constituye la escena donde Giuliana y Corrado iban a buscar a un obrero en los campos de radiotelescopios. Mientras Corrado hablaba con el obrero, Giuliana comenzaba a caminar llevada por el zumbido de una antena; curiosa, caminaba lentamente en dirección a la antena. Antonioni en esta escena convertía a la cámara en un observador de aquella realidad, siguiendo a Giuliana, nos traspasa esa mezcla de asombro y angustia que tiene su personaje.

Por estas mismas razones, el cuidado del montaje era especial, no era apresurado, sino que se tomaba todo el tiempo que fuese necesario con el fin de que los personajes fueran descubiertos en su inmensidad psicológica; allí entonces radica el protagonismo de la mirada.

Sin embargo el protagonismo de la mirada, tenía claros antecedentes en el Neorrealismo, es interesante entonces darnos cuenta que esta “nueva forma filmica”, encontró allí su origen, claro, con otros matices. Desde un protagonismo de la mirada

que se hacía presente en el deambular de los personajes, con el objetivo concreto de mostrar los suburbios, las ciudades destruidas por la guerra, o los huérfanos y ancianos. Antonioni, se desmarcaba de esta forma de protagonismo, insistiendo en el encuadre obsesivo sobre un objeto. Sin embargo es necesario subrayar que esa obsesión por la mirada, no se manifestaba sólo por su duración, sino también por la reiteración del mismo objeto. Por ejemplo, los ojos de la protagonista eran un elemento de obsesión para el director, iba sobre ellos continuamente logrando su objetivo: por medio de la mirada de Giuliana, mostrarnos la personalidad de una mujer atormentada.

Relaciones entre lo político y lo estético

Decíamos que las nuevas consideraciones que en *El Desierto Rojo* asumía Antonioni, se cimentaban en la idea de un mundo enfermo. Ahí es justamente donde comenzamos a encontrar las relaciones que se tejían entre la realidad italiana desde la segunda mitad de la década de 1950 en adelante. Políticamente Italia se encontraba en una situación de transición; si bien la izquierda italiana iba ganando cada vez más terreno, la alianza entre Estados Unidos y los partidos italianos de centro, herederos de la política fascista, era evidente. La materialización de esta alianza se concretó en los grandes capitales que llegaron a Italia entre mediados de 1945 y 1971.¹⁷⁹ De la mano de Estados Unidos, Italia había podido recuperar los índices de producción industrial, existentes antes de la guerra; sin embargo, ninguno de estos progresos era gratuito.

¹⁷⁹ La suma de los préstamos y subvenciones del gobierno de los Estados Unidos (económicos y militares) a Italia durante los años 1945 y 1971 ascendieron a la suma de 1.218 millones de dólares de préstamo bruto y 5.209 millones de dólares en cuanto a subvenciones.

Como indica nuestra propuesta, la forma estética adoptada era sensible reflejo de una realidad puntual. Uno de los aspectos más importantes que incorporaba el director en el filme, era cómo el paisaje se ponía al servicio de lo narrado. La creciente industrialización del norte italiano, traía sus consecuencias. Antonioni inteligentemente se servía de estas situaciones para presentarlas como sintomáticas al tipo de sociedad que mostraba en el filme. La relación de los personajes con el decorado refería directamente al tema de la película, existiendo una estrecha relación que Vanoye define como poética y simbólica. Antonioni pretendía mostrar que, de la misma forma como las fábricas existentes habían transformado el paisaje circundante en un sucio basural de desechos químicos mal olientes; igualmente el mundo de los personajes estaba envuelto de este mismo sentimiento. Por lo tanto, a lo que aspiraba Antonioni era a un paisaje, que más que simple decorado, le sirviera de escenario psicológico.

Un ejemplo claro se presenta al inicio y final del filme. Giuliana aparece recorriendo la ciudad de la mano de su hijo Valerio; pareciera como si Antonioni nos quisiera mostrar cómo Valerio, quien representa el porvenir, es introducido a este mundo “enfermo” por su madre también enferma, producto de lo que habían creado hombres y mujeres como ella.

Hablábamos anteriormente del paisaje, y cómo el director lo convertía no sólo en un personaje más dentro del filme, sino además como un elemento contenido dentro del lenguaje cinematográfico. Ahora, una cosa era que el paisaje se introdujera como un personaje más y otra era cómo éste se insertaba. Antonioni lo hacía de una forma en que el espectador se sintiera involucrado con la historia. El estado anímico de la protagonista, también se manifestaba tanto en los objetos como en el vestuario de los personajes, el director lo destacaba ya desde el guión:

“Tienda de Giuliana. Interior. Día: Giuliana se detiene en el centro de la habitación mirando a su alrededor, concentrada en sus pensamientos. Lleva un vestido demasiado ligero para la rigurosa temperatura del ambiente y un chal negro. El abrigo reposa en un taburete, único mueble en toda la habitación. La tienda está vacía a excepción de un gran número de botes de distintos colores esparcidos por el suelo, bajo las ventanas. Gran cantidad de manchas en el pavimento de ladrillos sin pulir...”¹⁸⁰

En esta misma línea, podemos insistir en la utilización de la cámara; éstas parecían estar casi inmóviles, sus movimientos correspondían a enfoques o desenfoques permanentes en relación con los colores, al mismo tiempo que esas inconsistencias respondían a la necesidad de presentar un mundo aquejado.

Antonioni y el color

El Desierto Rojo fue la primera película a color de Antonioni, por lo que el director emplea el color como un elemento más de la gama que componen el lenguaje cinematográfico planteado.

¹⁸⁰ Antonioni, Michelangelo. *Op. Cit.*, p. 34.

Carlos Olivar, se preguntaba ¿Cómo sería *El Desierto Rojo* en blanco y negro? Es ahí justamente cuando nos daríamos cuenta de la importancia que tiene el color a lo largo del filme.

En *El Desierto Rojo* el color no sólo poblaba cada una de las escenas, sino que además se constituía en una forma de lenguaje, por medio del cual el director iba develando al espectador el contenido dramático de cada una de las escenas.

Los personajes de Antonioni, cargados de una conciencia nihilista, pretendían su reencuentro con el mundo que se les ocultaba en el contacto erótico con otros hombres. En forma coincidente, las escenas que gozaban del mayor potencial dramático en el color, eran justamente aquellas donde este hecho se hacía patente. El color como elemento narrativo era fundamental y su presencia dramática era la que le daba forma a las secuencias.

En una de las secuencias dramáticas que componían el filme, Giuliana, Ugo y Corrado, se encontraban junto a un grupo de amigos en una pequeña cabaña, formada por dos habitaciones, una cuyas paredes eran de un fuerte color rojo, y otra cuyas paredes eran blancas. Era en este escenario, en donde se daba el encuentro erótico entre los personajes. A medida que el encuentro se iba desarrollando, los personajes se iban desplazando hacia la habitación pintada de rojo, una vez que este finalizaba, se trasladaban por efecto de guión al cuarto pintado de blanco, sin embargo, para calentarse, arrancaban las tablas que separaban ambas habitaciones, inundando lentamente el campo visual de rojo. Es ahí justamente donde la propuesta del autor acerca del filme queda más clara, Giuliana estaba rodeada de gente, mientras permanecía en la habitación coloreada de rojo, sin embargo interiormente se encontraba más sola que nunca.

Quizás la incidencia del color en el filme no tenía una referencia simbólica, sin embargo su aporte estético y narrativo era evidente; se podía apreciar cómo Antonioni manejaba los colores según una intencionalidad clara, que era aportar al filme esa sensación de irrealidad que oprimía a los actores y que daba cuenta de un mundo en crisis. Si comparamos el color utilizado por el director, cuando Giuliana cuenta una historia a Valerio, los colores con que Antonioni viste la secuencia escénica, eran completamente diferentes, simplemente hablaban de otra realidad, aquella que Giuliana no podía encontrar.

Pier Paolo Pasolini. La mirada sobre el hombre

Al igual que Antonioni, una de las características que define la obra cinematográfica de Pasolini es la necesidad, casi espiritual de la mirada filosófica sobre el hombre, en tanto individuo. Sin embargo si en Antonioni lo que resaltaba era una lucha contra el sistema, en Pasolini era la bajeza de cada uno.

Para entender su obra es necesario comprender primero las circunstancias históricas que el director tuvo que enfrentar y que delinearon su concepción artística.

Señalamos anteriormente que Pasolini había sido el director de las clases proletarias, la mayoría de sus obras hablaban sobre sus condiciones, dificultades y problemáticas. Se había maravillado con este mundo y lo había experimentado; lo conoció en profundidad cuando emigró desde el norte a Roma para trabajar como profesor. Alberto Moravia, uno de los grandes escritores italianos, amigo de Pasolini, contaba al respecto:

“En ese tiempo, se sitúa su importante descubrimiento de las capas más bajas del proletariado como sociedad alternativa y revolucionaria, análoga a la sociedad procrística, o sea portadora de un mensaje inconsciente de humildad y pobreza contrapuesto al hedonista y nihilista de la burgués.”¹⁸¹

A partir de mediados de la década de 1950, Italia comenzó a vivir el proceso denominado “Milagro Italiano”; con este proceso de expansión económica, las temáticas frecuentadas por el cine cambiaron. También para Pasolini el boom económico experimentado por su país trajo profundas consecuencias, pues con el proceso de expansión económica los desposeídos de Pasolini experimentaron un profundo cambio. El proletariado, al que Pasolini había dedicado gran parte de su obra artística, era presa de una multitud de cambios manifestados principalmente en la transformación valórica, ya que desde una carga valórica, herencia de la vieja cultura campesina, se pasó a una fundada en el consumismo.

Para Pasolini esta situación significó *“...un verdadero trauma político, cultural e ideológico en lugar de una tranquila y distante constatación sociológica [Alberto Moravia señala al respecto] En efecto: si los subproletariados de los suburbios que a través de su amor desinteresado le habían dado la llave para comprender el mundo moderno, se transformaban ideológicamente en burgueses todavía antes de serlo materialmente, entonces todo se derrumbaba empezando por su consumismo popular y cristiano.”*¹⁸²

La reacción de Pasolini entonces fue violenta, canalizada a través de los excesos y de la mediación homosexual presente en casi toda su obra. Sin embargo esta situación tan particular, Pasolini trató de comprenderla, más que combatirla.

Es en *Mamma Roma*, su segunda realización del año 1962, donde conjuga y expone la profunda significación que para él poseía el proletariado y la situación económica experimentada por su país. Pasolini exponía cómo el proletariado dejaba de ser humilde para convertirse en otra cosa.

Mamma Roma, es la historia de una prostituta que desea rehabilitar su vida y la de su hijo, tratando de acceder a una “mejor vida” constituida por el mito burgués. Sin embargo en cada intento que hace Mamma Roma (interpretada por Anna Magnani) aparecen dificultades que la arrastran a la realidad, en definitiva a la imposibilidad de realizar sus sueños.

Al igual que los autores vistos anteriormente, la obra de Pasolini se encontraba cargada de elementos provenientes desde el microcosmos del autor, los cuales en

¹⁸¹ Moravia, Alberto. *La ideología de Pasolini*. En: www.antroposmoderno.com/textos/ideopasso.html

¹⁸² *Ibidem*

términos del lenguaje cinematográfico daban al filme un sello particular. Con ello, Pasolini pretendía dar cuenta de la sociedad consumista imperante y del hedonismo de masas, de la pérdida de valores y su tergiversación.

Es importante señalar que la mayor crítica que Pasolini hacía al nuevo modelo económico-social no iba dirigido hacia el proletariado, sino más bien a los intelectuales italianos debido a la complacencia, que según el director, experimentaban hacia el tema.

La estetización valórica

Tan importante fue para Pasolini el cambio experimentado por el mundo proletario como consecuencia del desarrollo económico italiano, que todos sus filmes estuvieron marcados por la tergiversación valórica sufrida por la población. Sin embargo, lo más destacable fue que el autor buscaba hasta las formas más insospechadas para transmitir su mensaje, lo que particularmente se puede descubrir a través de la forma estética.

A Pasolini se le conoce no sólo por su trabajo cinematográfico, sino también por su faceta de novelista, poeta, cuentista y ensayista. Es así como llegó a ser un erudito en el estudio del lenguaje hasta dominarlo, incluso destacándose en el ámbito de la lingüística. Así nació en él “...el deseo de encontrar en las imágenes en movimiento las mismas articulaciones de la lengua.”¹⁸³ Al poco tiempo logró encontrarlas en el Discurso Indirecto Libre, forma que tiene como fin dar más agilidad o rapidez al discurso. Cinematográficamente este recurso está presente en muchas películas, y se caracteriza por la composición de imágenes obsesivas, de encuadres recurrentes, de fijaciones del autor con respecto a ciertos elementos, pues en la medida que los diálogos se reducen existe más espacio para mostrar la imagen por sí misma.

En *Mamma Roma* este recurso es varias veces utilizado por el autor, principalmente a través del encuadre obsesivo. Por ejemplo lo vemos claramente en las escenas donde Mamma Roma sale por las noches a recorrer la ciudad en busca de clientes, o (a través de imágenes recurrentes) en las escenas que muestran la relación entre Bruna, la prostituta y el hijo de Mamma Roma.

Otro recurso utilizado por el director para poner en evidencia el trastorno de valores, que según su visión, vivía el pueblo italiano, era a través del significado simbólico que otorgaba a las imágenes. El director propone con mayor claridad esta idea en la primera secuencia del filme, donde la protagonista trata de corretear con una escoba a un trío de cerdos, mientras se está dando curso a la cena de boda del proxeneta de Mamma Roma, ocasión en que la protagonista aprovechará para anunciar que ha decidido abandonar la prostitución. Recordemos que la figura del cerdo hace referencia a “...los deseos impuros, de la transformación de lo superior en lo inferior y del abismamiento amoral en lo perverso.”¹⁸⁴ Pasolini pretendía mostrar desde la primera escena del filme, la bajeza de

¹⁸³ Cordero, Jaime. *El cine poético de Pasolini: El Discurso Indirecto Libre*. Revista de Cine. Departamento de Teoría. Facultad de Artes. Universidad de Chile. N° 5. Año 2002, p. 43.

cada uno desde un punto de vista sublime. Para Pasolini la prostituta, cuestionada o no, se convertía en algo peor de lo que antes era y no por la profesión que desempeñaba, sino por la carga valórica existente. Como prostituta Mamma Roma era parte de un entorno con el que compartía una carga valórica común y propia. Sin embargo, para Pasolini, un burgués carecía de valores propios en relación con su condición económica. En definitiva Pasolini al exponer a los cerdos, buscaba hablarnos de ese tipo de degradación que se alojaba en cada uno, pero que no se lograba admitir como propia.

A pesar de los buenos deseos de Mamma Roma, estos tropezaban una y otra vez con la realidad. Luego de un tiempo viviendo con ella, Ettore, volvería a sus andanzas de delincuente, por lo que Mamma Roma acude donde un sacerdote para que la oriente, mas éste le abre los ojos diciéndole: “*Sobre nada, no se construye nada*”; ahí es cuando Pasolini materializa la idea de que cuando el mundo sub-proletario se vuelve burgués no encuentra valores sobre los cuales puede sostenerse, pues los valores campesinos, que son los que verdaderamente le pertenecen, desaparecen.

Mamma Roma trata de alejar a su hijo de todo aquello que socialmente le hace mal; una y otra vez le ofrece dinero, le regala una motocicleta, le consigue un trabajo, tratando de insertarlo en el mundo burgués. Sin embargo, mientras más lo surte de cosas materiales, Ettore cae más profundo en un mundo que desconoce.

En el contrapunto aparece Bruna, una joven prostituta que representa el mundo del que quiere alejar Mamma Roma a Ettore. Los dos muchachos mantienen una relación amorosa, que Pasolini la ambienta en espacios bucólicos. Con ello nuevamente el director daba a entender por medio de la sutileza, que estaba haciendo claramente referencia a la antigua tradición campesina, sostenedora de la carga valórica del sub-proletariado.

Hacia el final del filme vemos a Ettore agonizando en la cama de una cárcel donde muere, con sus extremidades atadas. Mientras en la escena siguiente es posible apreciar a Mamma Roma sola, inundada por la tristeza de no haber podido entregar a su hijo un mejor lugar para vivir.

Nos queda un último hecho que señalar, y es la conformación de los escenarios utilizados. Durante el periodo neorrealista, los escenarios utilizados en su mayoría mostraban en el segundo plano el gentío, el pueblo estaba allí presente. Esta forma estilística se basaba en la afirmación que el Neorrealismo pretendía devolver Italia a los italianos, por medio del cine. En el periodo que estamos analizando, esa gente desaparece, casi no existe presencia de ese gentío que antes había propuesto el cine, los grandes espacios ahora se mostraban vacíos. De esta forma los directores en su conjunto, querían expresar la soledad no sólo de los personajes sino también de un mundo, que a pesar de su recuperación material, tenía el alma enferma y trataba por todos los medios de hacerlo saber. Finalmente ese era el mensaje que querían entregar Fellini, Antonioni y Pasolini, aunque, como hemos visto, cada uno desde su propia orilla, desde su propia forma de concepción cinematográfica.

¹⁸⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Op. Cit.*, p. 132

La comedia italiana

Entre los años 1958 y 1964, la cinematografía italiana asistió al desarrollo y consolidación de un género, que si bien en los años anteriores había tenido cierta importancia, logra despegar durante estos años y volar con alas propias, nos referimos a la comedia italiana.

Los antecedentes más claros de la comedia contemporánea los encontramos en una de las variantes que tuvo el Neorrealismo. Justamente cuando gran parte de las producciones neorrealistas tomaron un cariz más simple, más liviano, aún cuando no menos representativo de la Italia de la posguerra. Esta nueva forma de abordar la realidad, se originó producto de la necesidad de realizar un cine más cercano a la gente, más fácil de ser asimilado por el público. Al mismo tiempo que se buscaba un género capaz de competir con las producciones hollywoodenses, que para ese entonces acaparaban gran parte de las taquillas.

A primera vista el género de la comedia resultaba simplón. Los intelectuales contemporáneos no lo tomaban en serio. Alberto Lattuada, uno de los directores que ahondó en este género decía: “...*éramos un poco la vergüenza nacional, porque burlarse estaba desprovisto de seriedad.*”¹⁸⁵ Este tipo de cine verdaderamente parecía simplón al compararlo con las producciones contemporáneas, como aquellas revisadas en las páginas anteriores. Sin embargo tenían características realmente notables, tanto así que hoy podemos afirmar que en su momento fueron una radiografía astuta, ágil e inteligente de la sociedad italiana.

En la comedia, el espíritu mordaz, agudo e irónico jugaba un papel aparte a la hora de evaluar cuál era la situación que vivía la sociedad italiana desde fines de la posguerra en adelante.

Fue así entonces como este tipo de filmografía daba cuenta de una sociedad que había logrado superar muchos de sus traumas. El hambre por ejemplo, ya no era un problema, pero el italiano estaba conciente que en algún momento lo había sido, sin embargo ahora tenía la capacidad de reírse y jugar con ello.

Italia demostraba con la comedia que era un país sano y que podía reír de sí mismo.

Una generación de realizadores

Uno de los aspectos necesarios de destacar dentro del desarrollo del género de la comedia, es que el conjunto de realizadores: guionistas, directores y actores pertenecieron a una generación nacida entre 1915 y 1930¹⁸⁶ sin embargo provenían de

¹⁸⁵ Cineteca Chilena. *La comedia italiana*. Ciclo de cine. Edición de la Cineteca chilena. Santiago, noviembre 1985. p. 9.

diferentes regiones del país: Dino Risi de Milán, Vittorio Gassman de Génova, Mario Monicelli de Florencia, Ettore Scola de Treviso-Avellino, (localidad al sur de Italia). La combinación de ambos elementos, es decir, hombres de una misma generación, pero con diversas concepciones culturales, permitió una unidad y cohesión única en torno a una realidad que temporalmente les era común.

Influidos por el Neorrealismo, a estos creadores les interesaba por sobre todo el mundo popular. De esta manera intentaban reflejar en cada una de sus producciones ese microcosmos que existía detrás de cada historia filmada. La preocupación por lo que les tocaba vivir fue un elemento estructurante a la hora de concebir el filme.

Podríamos sostener entonces que este fue un cine integrador, en el sentido que no dejó fuera ninguna clase social, rango, profesión, ni institución. Las declaraciones de los directores eran elocuentes, Mientras Lattuada declaraba que “...*nunca hemos dejado de hablar con los otros. El hombre del espectáculo, para crear imágenes vivas, debe continuar tocando las cosas, impregnándose de la realidad, tratando de seguirle la pista al ser humano.*”¹⁸⁷

Lentamente cada uno de los directores italianos dedicados a la comedia fueron retratando, desde el punto de vista ofrecido por el género, las necesidades y condiciones de su tiempo. En ese afán por descubrir la riqueza y profundidad de las costumbres, Dino Risi coleccionaba recortes de diarios, fotos y artículos viejos. Lattuada recogía y anotaba giros lingüísticos, frases hechas y modos de vestir.¹⁸⁸ En suma, cada director pretendía dar cuenta de su época; lo mismo que aspiraba el cine revisado anteriormente, la diferencia estaba en los modos de llevarlo a cabo.

Al igual como el cine de Fellini, Antonioni y Pasolini, el tema de la comedia italiana, estuvo inspirado principalmente por la nueva situación económica experimentada por el país. Directores y guionistas vieron en el nuevo orden económico el lugar perfecto para desarrollar tópicos como el ascenso social, la nueva clase emergente, el consumismo, la frivolidad y el individualismo. Con un humor sarcástico, duro e irreverente, hablaban interrumpidos por carcajadas, de un país que pese a lo que había enfrentado y enfrentaba en la actualidad, seguía vivo.

El “Milagro italiano”

Si los años del Neorrealismo fueron los del gobierno cuatripartidista, los años de la

¹⁸⁶ El quinteto formado por Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Marcello Mastroiani, Vittorio Gassman y Nino Manfredi, nacieron entre 1920 y 1923. Los guionistas: Agenore Incrocci (Age), Furio Scarpelli y Ruggero Maccari, son de 1925, y Bernardino Zamponi, de 1927. El trío de directores sobre los que se edifica la mejor comedia - Dino Risi, Luigi Comencini y Mario Monicelli - nacieron entre 1915 y 1917. En: Cineteca Chilena. *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁸⁷ Cineteca Chilena. *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

comedia fueron los del “Milagro italiano”.

En 1958, la inversión de capitales hechas durante los primeros años de la década de 1950, estaban dando sus primeros frutos. Para en 1961 lograr la más alta etapa de desarrollo, proyectándose hasta 1963.

Entre 1958 y 1963, las tasas de crecimiento del Producto Nacional Bruto bordeaban el 6%. La productividad alcanzó márgenes de crecimiento tan altos, que los productos de la industria italiana alcanzaron estándares altamente competitivos, sobre todo en el sector automovilístico, electrodoméstico y mecánico. Mientras crecía la capacidad financiera de la población.

Producto de toda esta situación, los precios también aumentaron. Entre 1958 y 1965 se observó un alza de un 30% en los precios, mientras que las tasas de inflación, consecuentemente, crecieron.

El desarrollo industrial, y el incremento de los precios de consumo trajeron, como consecuencia inmediata, notables cambios sociales. Entre ellos podemos nombrar, el ascenso social de cierta parte de la población, producto de las mejoras salariales; el desplazamiento de la mano de obra desde el campo a los sectores industrializados. Entre 1958 y 1968, los obreros industriales pasaron del 26,9% al 43,8%, mientras que los obreros agrícolas del 32,8% al 19,5%.

Las ciudades, sobre todo del norte del país, comenzaron a crecer a un ritmo insospechado, mientras la agricultura debió racionalizar su mano de obra en pos de la productividad.

Con todo esto la sociedad italiana cambió; la capacidad financiera de la población había crecido y con ello también se amplió la posibilidad de desplazamiento y ascenso social. Pero el hecho más patente fue el crecimiento manifiesto del consumismo derivado de la política capitalista, promovida por principalmente por Estados Unidos.

La situación económica vivida por Italia, fue material de primer orden para las temáticas del cine; una multiplicidad de producciones cinematográficas pertenecientes a este género se encargaron no sólo de enjuiciar el nuevo tipo de sociedad derivada de las mejoras económicas, sino también de reírse de él. Entre ellas podemos nombrar: *Lo Sceico Bianco* (El Jeque Blanco) de Federico Fellini, 1952; *Divorzio all` italiana* (Divorcio a la italiana) de Pietro Germi, en 1961; *Il sorpasso* (La escapada) de Dono Risi, en 1962; *La grande guerra* (La gran guerra) de Mario Monicelli en 1959; *La marcia su Roma* (La marcha hacia Roma) de Dino Risi, en 1962; *Un americano a Roma* (Un americano en Roma) de Steno en 1954.

Los Monstruos: Un festín del espíritu crítico

Una de las obras que hasta el día de hoy se constituye como piedra angular de toda esta gama de producciones fue *I Mostri* (Los Monstruos de hoy) de Dino Risi, elaborada en 1963. *Los Monstruos de hoy*, fue un filme estructurado sobre veinte episodios que se

encargaban de describir, ironizar, y reírse de la sociedad italiana derivada del boom económico. Lo más sorprendente de todo, era que pese a la severidad de los juicios que emitía y al planteamiento escogido, su director nunca cayó en lo grotesco o en lo vulgar, sino que con un humor fino e inteligente lograba eludir la caricatura simple y hablar con una ironía refinada, sobre la corrupción política, el consumismo, la manipulación emocional, la mentira, la vanidad, la mediocridad agresiva y el eufemismo social, en relación con lo valórico que vivía la sociedad italiana en su conjunto.

Los Monstruos de hoy, no distinguía sexos, edades, ni condición económica, política o religiosa, observaba a la sociedad en su conjunto y en forma global. La crítica formulada por Dino Risi en el filme era por sobre todo actual, se abocaba sobre los temas contingentes, que todos experimentaban, pero que por estar tan cerca, muy pocos eran capaces de ver.

El desarrollo económico alcanzado por Italia en los años del “Milagro económico” trajo importantes consecuencias para la población; el lujo y la vanidad, sustentadas en las apariencias, tenían en el filme un tratamiento que era indulgente, al mismo tiempo también sarcástico.

El filme mostraba cómo la política había perdido credibilidad producto de la corrupción y la desidia con que la clase política se había manejado. Por ejemplo, el episodio titulado “La jornada del diputado”, mostraba como un parlamentario demócratacristiano realizaba un sinnúmero de tretas para desligarse de las responsabilidades políticas que lo involucraban. De la misma forma, dentro del filme existían una gran cantidad de escenas y diálogos que hacían referencia al descrédito en que había caído la clase política. En el episodio denominado: “La educación sentimental” se produce el siguiente diálogo entre un padre y su hijo:

“Padre: ¿ Ves estos afiches?, ahí en la pared. Son para las elecciones. Niño: ¿Cómo se llaman los ganadores? Padre: Diputados y van al parlamento. Pero ahora se llama robamento. Te ríes pero es para llorar, los que deberían pensar en la gente sólo piensan en ellos.”¹⁸⁹

Recordemos que en estos años la apertura del Gobierno hacia la centro-izquierda se comenzó a concretar; tras años de gobierno, la DC estaba perdiendo gran parte de su electorado, hecho que se evidenció en las elecciones de 1963 - donde la DC perdió más de un millón de votos bajando desde el 42,4% al 38,3% - situación que *Los monstruos de hoy*, se encargaban de demostrar.

El filme también se daba tiempo para satirizar sobre la forma cinematográfica anterior, el Neorrealismo, a través de un episodio denominado: “Tocada por el destino”. En él, el director retrataba la historia de una anciana que era apresada por un grupo de productores cinematográficos, obligándola a trabajar en una película; imitando la forma de conseguir actores no profesionales. Risi parodiaba a Fellini, que en el afán de conseguir la escena exacta, no le importaba por cuántas situaciones indignas pasase la pobre anciana.

Uno de los aspectos a los que Risi ponía mayor atención era a la conducta moral de los personajes del filme. La galería de monstruos que se observaba eran moralmente

¹⁸⁹ Risi, Dino. *Los monstruos de hoy*. 1963. Primer episodio.

tachables: embaucadores, vanidosos, frívolos, mentirosos e irresponsables; sin embargo representaban una parte del pueblo italiano.

La lucidez del análisis hecho por Dino Risi también se hacía extensivo a la actitud de la Iglesia, en el episodio denominado: “El testamento de San Francisco” el director parodiaba la actitud de una Iglesia que hablaba en contra de la vanidad y a favor de la humildad, mientras el sacerdote que daba su sermón por televisión estaba más preocupado de la apariencia del maquillaje y de sus uñas en la pantalla, que del mensaje que iba a entregar.

De la misma forma Risi ponía en evidencia la tergiversación de los valores de la sociedad italiana en el episodio denominado: “Estreno” en donde se conjugaban dos aspectos importantes de destacar. Por una parte, representa muy bien el crecimiento experimentado por el sector industrial automovilístico y por otra parte, como decíamos, la tergiversación de valores. El episodio trata de un hombre que compra un automóvil Fiat, cero kilómetro; cuando se sube por primera vez al auto, pega en el panel un logo que lleva la leyenda: “acuérdate de nosotros”, haciendo explícita referencia a su familia, sin embargo lo primero que hace cuando llega a la calle, es contratar una prostituta que se marcha junto a él en el automóvil.

El filme también presentaba ciertos detalles que desde el punto de vista estético estaban muy bien cuidados. Cada uno de los episodios que componían *Los monstruos de hoy*, estaba centrado en un aspecto concreto que se quería destacar. De la misma forma, cada uno de ellos contenía una forma estética particular según el tema que trataba. Por ejemplo, mediante el uso de encuadres obsesivos ponía el acento en los temas de tipo valórico; mientras que aquellos episodios que tenían más bien un carácter moralizante estaban estructurados según planos-secuencias. De la misma forma, aquellas escenas donde se pretendía realizar una crítica moral, se usaba sonido diegético, es decir el sonido provenía de aparatos incluidos dentro del campo visual. Todos estos elementos nos revelan cómo el director buscaba entregar un sentido de realidad más evidente en el filme, pero que además fuera concordante con lo que se exponía.

Estamos concientes que el capítulo que aquí concluye, trata desde un ángulo diferente el filme y sus alcances históricos. Concretamente desde el planteamiento estético de la obra, hemos pretendido visualizar el sentimiento de la nación, canalizado a través de directores y productores. El por qué de ello, reside en un hecho puntual. Desde mediados de la década de 1950 en adelante, el cine italiano comenzó a recorrer caminos distintos a los antes transitados. Los planteamientos filosóficos existencialistas inundaron la pantalla, por lo tanto la factura del filme sufrió importantes modificaciones, teniendo que recurrir al planteamiento estético de un lenguaje cinematográfico concreto, que pusiera en evidencia lo que exactamente pretendía mostrar el director.

En la década de 1960, la mayoría de los problemas producto de la situación bélica ya estaban solucionados. Con Estados Unidos detrás, Italia estaba experimentando un crecimiento económico de características insospechadas que se conjugaba con un acercamiento al poder de la izquierda reformulada. Así los cambios enfrentados por el país devendrían en problemáticas específicas que afectaron a la población.

El cine, aproximadamente desde 1955 en adelante tomó otros rumbos; si bien como

antes se hacía, estaba pendiente de enfocar los problemas de la nación, desde esta fecha en adelante dio un salto cualitativo importantísimo; pues desde un cine que se dedicaba sólo a mostrar, como el neorrealista, se pasó a un tipo de cine más crítico de su tiempo, que dio origen a una nueva forma de hacer cine, denominada Realismo Crítico. El Realismo Crítico, buscaba poner en evidencia los problemas de la población mientras emitía un juicio sobre ellos, por lo tanto, revestía una forma de realización más compleja en términos de lenguaje cinematográfico y de uso estético de las imágenes.

Si se nos permitiese formular un planteamiento teórico acerca de la situación italiana desde el fin de la guerra hasta 1963 (año en que en términos económicos finaliza la época del “Milagro italiano”), tendríamos que decir que el proceso que se evidencia está fundamentado, esencialmente, en una inversión de los elementos sometidos a análisis. Mientras los años inmediatos al término de la guerra, el Neorrealismo resaltaba carestía material, y la sobreabundancia espiritual presente en la población; en el Realismo Crítico prevalecía la abundancia material, por sobre la decadencia espiritual; lo singular de este planteamiento es que el Realismo Crítico culpaba a la abundancia material de la pobreza espiritual.

El que los filmes se hicieran más complejos en cuanto a su factura, no era sólo producto de la necesidad de la crítica. Como señalábamos más arriba, desde mediados de la década de 1950 comenzaron a hacer su entrada una serie de planteamientos filosóficos, derivados en su mayoría del Existencialismo, que influyeron en varios autores.

En las próximas décadas el cine volvería a cambiar, una y otra vez; la televisión en Italia estaba ganando cada vez más terreno, las grandes producciones auspiciadas por Hollywood eran pan de cada día. Mientras tanto, la comedia triunfaba en las taquillas y la crítica lentamente le iba otorgando mayor crédito comparado con los años anteriores; el cine de Fellini, Pasolini o Antonioni cobraba más fuerza, sin embargo parecía que este mismo hecho lo hacía cada vez más complejo. Lo que si queda claro es que los años del Neorrealismo ya habían pasado y los del Realismo Crítico estaban dejándose atrás. Sin embargo cada una de las producciones realizadas durante estos dos periodos, permanecían en las filmotecas, como testimonio de una época marcada por el dolor y la esperanza; como un producto cultural irreplicable, nacido de los diversos procesos económicos, políticos y sociales.

Conclusiones

En esta tesis hemos revisado casi cuarenta años de Historia e historias. Hemos intentado que las historias filmadas nos revelen una Historia diferente, desligándonos de los temas tratados por la historiografía tradicional y hemos querido ahondar en el sentido de lo vivido y experimentado por la población.

Por la naturaleza de las fuentes aquí tratadas, comenzaremos por hacer una distinción básica entre las conclusiones de contenido y las teórico-metodológicas, con el fin explicitar mejor el trabajo desarrollado.

Los tres periodos histórico-cinematográficos tratados, nos han revelado distintos aspectos las estructuras de pensamiento y representaciones colectivas italianas. Por esto mismo han sido tratadas cada una desde puntos de vista diferentes.

En el primer capítulo vimos de qué forma el gobierno fascista trató de legitimarse a través de la cinematografía, utilizándola como medio de propaganda para la difusión de su ideología. El fin perseguido por el Fascismo fue entonces, el de alterar las estructuras de pensamiento y representación social, imponiendo imágenes previamente estudiadas y diseñadas: el culto al caudillo, los símbolos de poder, la negación del individuo, entre otras. Sin embargo el diseño orgánico constituido por el gobierno fascista, dejó de lado una serie de cuestiones que a largo plazo le jugaron en contra. La permisividad del sistema, manifestada en la propia filmografía, las permanentes modificaciones de los procedimientos estratégicos y el replanteamiento constante de las metas proyectadas, fue erosionando el sistema hasta llegar a conformarse, contradictoriamente, en la base del modelo productivo cinematográfico posterior, el Neorrealismo.

El segundo capítulo de esta tesis, se abre al lector con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el Fascismo. Para luego abocarse concretamente al análisis del Neorrealismo. Así llegamos a la conclusión que esta forma cinematográfica, fue el resultado de la eclosión de varios elementos, algunos de los cuales estaban presentes desde hacía tiempo y otros que llegaron en conjunto con el fin de la guerra.

El Neorrealismo supuso una mirada diferente con respecto al arte cinematográfico. Hoy podemos decir que debido a la intromisión de un conjunto de elementos, que hasta ese entonces no habían sido puestos en la pantalla, se definió como un cine revolucionario. Pero por sobre todo, a través del Neorrealismo pudimos comprobar que las estructuras de pensamiento y los modos de representación anteriores, no habían sido trastocados por el Fascismo. Es más, habían sido silenciosamente animados, tras años de sistemático uso de la violencia y de formas represivas. Para los hombres del Neorrealismo el fin de la guerra, pese a lo negativo que podía parecer, debido al número de devastaciones ocurridas, era el inicio de algo mejor, alentado sin duda por el arte.

El tercer capítulo comienza con el término del Neorrealismo. Política, económica y socialmente, Italia estaba nuevamente de pie. Sin embargo, en el horizonte social, nuevas problemáticas se acercaron. Esta vez las estructuras de pensamiento y las formas de representación presentaron profundos cambios; es importante aquí hacer un alto y aclarar que este cambio en la manera de concepción de la imagen, respondió no sólo a parámetros artísticos, sino por sobre todo históricos y políticos. Mientras durante el Fascismo, el cine fue dirigido por cúpulas de poder claramente determinadas, en un segundo y tercer periodo ocurrió una inversión de los polos de desarrollo productivos, que pasaron desde el control directo por parte del Estado, a un control medianamente supervisado por él, dejando espacio para una creación más libre y más realista; fue en este periodo cuando el cine dejó de responder directamente al gobierno, entendido esto dentro del contexto del liberalismo.

La introducción de la burguesía como nueva clase social, fue el eje estructurante de este tipo de cinematografía; aún cuando cada director buscó su propia manera de abordarla. Así las pautas que habían marcado un desarrollo estético delimitado por ciertos cánones, sufrieron modificaciones radicales. Se privilegió entonces un lenguaje cinematográfico más complejo, no explicitado sólo en el diálogo, sino que también desarrollado en el decorado, en el paisaje y en la banda sonora. Este tipo de cinematografía, que incluye a la comedia italiana, es el que denominamos Realismo Crítico.

Según lo expuesto, es posible establecer que cada uno de los periodos históricos-cinematográficos, en que está dividido este estudio, no nació por sí sólo, al contrario, fueron producto de condiciones temporales e históricas o bien, nacieron como respuesta a un periodo anterior. Por lo tanto podemos sostener que la producción de determinadas imágenes, responden a otro tipo de imágenes que le preceden.

Por sobre los innumerables contrastes entre estos tres tipos de filmografías, es posible establecer una diferencia fundamental, que tiene que ver con la forma de concepción de la imagen, pues esta nos revela aspectos que en la estructura del pensamiento y la forma de representación son sustanciales. Distinguimos dos tipos de

concepción de la imagen: idealistas y realistas. Las primeras, son fácilmente asimilables a la cinematografía fascista; al contrario las imágenes del tipo realistas, se relacionan más bien con el Neorrealismo, y su afán constante de mostrar una realidad que, aún cuando presenta claros rasgos estéticos, prima el deseo de mostrar la realidad tal cual es. Por último nos encontramos con que el Realismo Crítico produjo imágenes realistas, pero con un sentido estético mucho más desarrollado que el Neorrealismo, cayendo incluso en el idealismo de la forma en cómo se muestra; en otras palabras fue un cine que realizó una estetización crítica de la realidad. De todo lo anterior se deduce entonces que en estos casi cuarenta años de análisis, las formas de representación sufrieron cambios significativos, que fueron desde una idealización de la sociedad, alentada por la necesidad de legitimación del gobierno fascista, a un realismo estetizante, con el fin de evidenciar una necesidad de introspección subyacente en el pueblo italiano; pasando por un periodo - el Neorrealismo - a nuestro juicio revolucionario, debido a la introducción de un lenguaje cinematográfico totalmente nuevo con respecto a su antecesor.

El discurso fílmico en los años del Neorrealismo, supuso una serie de transformaciones que repercutieron también en la posterior forma cinematográfica. Una serie de elementos que durante el Fascismo se objetaron, entraron a escena durante el Neorrealismo. Por ejemplo durante el Fascismo, a consecuencia de la ideología sostenida, se negó al hombre por sí mismo y sólo se le concibió en conjunto, por lo tanto las imágenes que mostraban los espacios privados eran casi inexistentes, por el contrario se privilegiaron los espacios y desenvolvimientos públicos. A diferencia, durante el periodo neorrealista comenzaron a aparecer una serie de imágenes que se desarrollaban dentro del espacio privado, dando a conocer una faceta más íntima de las formas de representación italiana. Durante el Realismo Crítico, las imágenes privadas superaron ampliamente a las públicas, cuestión que se explica por el cambio en la estructura de pensamiento; fruto del desarrollo de la nueva burguesía, se privilegió el mundo privado, relegando al olvido la figura del proletario asociado y la red social que lo rodea.

Durante el Neorrealismo, al mismo tiempo que los espacios más íntimos comenzaron a ser mostrados, entraron a la escena cinematográfica las mujeres, los niños, los ancianos y los desvalidos. Esta situación puntual fue fruto de dos factores importantes, en primer lugar cambio en la concepción ideológica, así como una cuestión circunstancial. Como hemos repetido muchas veces, luego de la Guerra los índices de población se vieron profundamente alterados, la población infantil huérfana experimentó bruscas alzas, mientras las mujeres y ancianos aumentaron, en proporción al número de hombres muertos producto de la guerra.

Por el contrario, el mundo del Realismo Crítico, fue el de los adultos y sus problemáticas, para los directores era totalmente lógico que esto sucediese, el mismo Antonioni declaraba que el vacío espiritual pertenecía a la generación víctima de la posguerra y del acelerado proceso de expansión económica, a los niños no les afectaba pues estos ya vivían en otro mundo, así mismo a los ancianos no les quedaba mucho, por lo tanto el lente tendría que apuntar directamente sobre las víctimas, hombres y mujeres jóvenes que eran ajenos al mundo que los rodeaba, por más que quisieran ser parte de él.

Metodológicamente podemos concluir que en el análisis de la imagen

cinematográfica es posible encontrar una serie de elementos que por medio de otras fuentes resultan menos explícitos.

Así, nuestro trabajo consistió en tomar cada una de las historias proyectadas como una microhistoria, que fuimos asociando con otras, armando un entramado. Este entramado lo fuimos confrontado con otras fuentes y contextualizándolo en un espacio y tiempo determinados, así lentamente fuimos develando, formas de representación social, estructuras de pensamiento, modos de ser y sentir, modos de proyección social, económicos y materiales originados en la forma estética.

En la teoría este armazón metodológico puede aparecer bastante simple, mas, llevado a la práctica no resulta tanto. En el camino tuvimos que aprender a discriminar las fuentes escogidas, dándonos cuenta que no todos los filmes eran posibles de analizar históricamente.

Por lo demás, entendimos que cada una de las creaciones cinematográficas perseguían fines predeterminados, delimitados antes por el autor; lo que no llevó primero a tener que entender la obra, su contexto y las circunstancias de su creación. Nos dimos entonces cuenta que un filme es una visión de la sociedad, al que le es consubstancial un sentido ideológico visual determinado. Por último comprendimos la necesidad de analizar la fuente en el sentido en que ella se expresa, utilizamos entonces un análisis sensible, maleable según el tipo de filme al que nos vimos enfrentados, por sobre todo tratando de no imponer un análisis determinado, sino ajustando un análisis tipo, a cada uno de los filmes.

Bibliografía

Bibliografía General

- Ambrosius, Gerold y Hubbard, William. *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*. Editorial Alianza. Madrid, 1992.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. Editorial Taurus. Buenos Aires, 1989.
- Benz, Wolfgang. *El siglo XX. Europa después de la Segunda guerra Mundial, Tomo I*. Siglo XXI Editores. México, 1989.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1970.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica. Barcelona, 2005.
- Cipolla, Carlo. *Historia Económica de Europa. El siglo XX*. Editorial Ariel. Barcelona, 1981.
- Cofré, Eduardo. *Desde la reconstrucción post Segunda Guerra Mundial a la Unión Europea: los casos de Gran Bretaña, R. F de Alemania, Francia, España e Italia (1945 -1992)*. Seminario para obtener el grado de Licenciado en Historia. Universidad

- de Chile. Santiago, 2003.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Editorial Paidós. Barcelona, 1991.
- Deleuze Gilles. *La imagen-tiempo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1987.
- Duque de Maura. *La Crisis de Europa*. Ediciones Rialph, Biblioteca del pensamiento actual. Madrid, 1952.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y Cine*. Editorial Ariel. Barcelona, 1995.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte: desde el rococó hasta la época del cine*. Editorial Labor. Colombia, 1994.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX*. Grupo Editorial Planeta. Buenos Aires, 2002.
- Ian Chilvers, Harold Osberne y Dafnis Farr. *Diccionario de Arte*. Editorial Alianza. Madrid, 1992.
- Mammarella, Giuseppe. *Historia de Europa contemporánea (1945-1990)*. Editorial Ariel. Barcelona, 1990.
- Mcquail Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Editorial Paidós. Madrid, 1983.
- Ortega y Gasset. *La revolución de las masas*. Editorial Espasa – Calpe. Madrid, 1969.
- Parker, R. A. C. *El siglo XX. Europa, 1918-1945*. Siglo XXI Editores, decimosexta edición. Madrid, 1992.
- Sadoul, Georges. *Historia del Cine Mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*. Editorial Siglo XXI. México, 1981.
- Sorlín, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Vayone, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Editorial Paidós. Barcelona, 1996.

Bibliografía específica

- Antonioni, Michelangelo. *El Desierto Rojo*. Ayma editores. Barcelona, 1965.
- Antonioni, Michelangelo. *Las amigas, El grito, La aventura*. Editorial Alianza. Madrid, 1968.
- Antonioni Michelangelo. *La Noche, El Eclipse, El Desierto Rojo*. Editorial Alianza. Madrid, 1967.
- Aristarco, Guido. *Novela y Antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*. Jorge Álvarez editor. Buenos Aires, 1966.
- Aristarco, Guido. *Rocco e suoi fratelli*. Capelli Editori. Roma, 1960.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el Cine?*. Ediciones Rialph. Madrid, 1990.
- Brunetta, Gian Piero. *Cen`anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Laterza Editori. Roma, 1995.

-
- Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano, 1895- 1945*. Editorial Riuniti. Roma, 1979.
- Caro, Pío. *El Neorrealismo Cinematográfico Italiano*. Editorial Alameda. Ciudad de México, 1955.
- Castello, Giulio Cesare. *El cine Neorrealista italiano*. Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1959.
- Cineteca Chilena. *La comedia italiana*. Ciclo de cine. Edición de la Cineteca chilena. Santiago, noviembre 1985.
- Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona:Ediciones Siruela S. A., 1997.
- Colón, Carlos. *Rota-Fellini*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981.
- Chiti e Poppi. *Diozionario del cinema italiano. I film, dal 1945 al 1959. Vol. 1 y 2*. Roma, 1991.
- De la Colina, José. *El Cine Italiano*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1962.
- Elizondo, Salvador. *Luchino Visconti*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. México, 1963.
- Fellini, Federico. *La Dolce Vita*. Editorial Yymá. Barcelona, 1963.
- Fofi, Godofredo. *Amos y ciervos en el Cine: El caso del cine Italiano*. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1974.
- Gromo, Mario. *Cine Italiano*. Ediciones Losange, Colección estudios cinematográficos. Buenos Aires, 1955.
- Hovald, Patrice. *El Neorrealismo y sus creadores*. Ediciones Rialp. Madrid, 1962.
- Jorda, Joaquín (Director). *Diálogos casi Socráticos con Roberto Rossellini*. Editorial Anagrama. Barcelona, S/a.
- Mack Smith, Denis. *Mussolini*. Fondo de Cultura Económica. México D. F, 1989.
- Matthews, Herbert. *Los frutos del Fascismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1944.
- Moreno, Helena. *Así cayó el Fascismo*. Editorial La Universidad. Buenos Aires, 1944.
- Mussolini, Benito. *Mi último año*. Editorial Spes. Buenos Aires, 1946.
- Mussolini, Benito. *El espíritu de la revolución fascista*. Antología de los escritos y discursos recopilados por G. S Spinetti. Ediciones Temas Contemporáneos. Buenos Aires, 1984.
- Poppi, Roberto. *Dizionario del cinema italiano. I registi, dal 1930 ai giorni nostri*. Editorial Dremese. Roma, 2002.
- Quintana, Angel. *El cine italiano 1942-1961, del Neorrealismo a la Modernidad*. Editorial Paidós. Barcelona, 1997.
- Raggio María, Marta; Canales, Filma; Vidal, Carlos. *Memoria del cine: 100 años de cine*, Volumen 4, Editorial Antártica. Santiago, 1955.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Ediciones Cátedra. Barcelona, 1999.
- Stelio Cembrano Perrazo. *Análisis de la Constitución de la república italiana y el*

especial del régimen político reinante. Memoria de prueba para optar al grado de Licenciado en Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago, 1988.

Schafeld, Loreto. *El Fascio de Valparaíso. Una página de vida de la colonia italiana*. Tesis de grado. Universidad Adolfo Ibáñez. Viña del Mar, 2004.

Wilhem, Eschmann Ernst. *El Estado Fascista en Italia*. Editorial Ercilla. Santiago, 1937.

Zipman, Boris. *Fellini y "La Dolce Vita"*. Editorial Gama. Buenos Aires, 1960.

Publicaciones periódicas

Cahiers du Cinema. Paris, N° 159. 1964.

Cinema. Roma, N° 173.1943.

Ecran, Revista Internacional de Cine. Editorial Zig – Zag. Santiago. Números citados: 3, 147, 149, 259, 409, 412, 861, 882, 946, 984, 1013, 1014, 1024, 1055, 1134, 1146, 1152, 1168, 1171, 1177 1200, 1201, 1259, 1274, 1301, 1303, 1335, 1336, 1338,1351, 1380, 1384, 1421, 1491, 1520, 1553.

El Mercurio de Valparaíso. Valparaíso, N° 30.344. 10 de mayo de 1923

Revista de Cine. Santiago, N° 5. 2002.

Publicaciones digitales

<http://www.muspe.unibo.it>

<http://www.storia900bivc.it>

<http://www.historiasiglo20.org>

<http://www.secrel.com.br>

<http://www.antroposmoderno.com>

<http://www.usinfo.sate.gov>

<http://www.archivioluce.com>

<http://www.cinecitta.com>

<http://www.camera.it>

Documentales

Scorsese, Martin. *Mi viaje a Italia*. Serie Documental, 1999.

Índice Filmográfico

Filmografía Primer Capítulo ¹⁹⁰

A Farewell to Arms (Adiós a las Armas), 1932. Frank Borzage

Durante la Primera Guerra Mundial, el teniente Frederick, un americano del cuerpo de ambulancias italiano, y Catherine, una enfermera británica, se convierten amantes. El primer encuentro se produce después de que Henry ha tomado unas cuantas copas, y confunde a Catherine con una prostituta. Cuando el capitán Rinaldi, amigo de Henry pero también su superior, los presenta formalmente, se ríen de aquel primer encuentro, pero también resulta evidente que Rinaldi se siente atraído por Catherine. Para frustrar su incipiente romance con Henry, Rinaldi lo traslada, pero cuando más tarde éste cae herido,

¹⁹⁰

El presente índice filmográfico ha sido conformado a partir de la compilación de varias publicaciones. Algunas de ellas están citadas textualmente, otras tuvimos que traducirlas y/o complementarlas con sinopsis publicadas en libros, revistas cinematográficas, compendios filmográficos y fuentes cinematográficas digitales, entre otros recursos. Cabe destacar que las traducciones de los títulos que se muestran no son literales, sino corresponden al título con el cual los filmes se exhibieron en América Latina.

se siente culpable y se asegura que esté bajo el cuidado de Catherine durante su convalecencia.

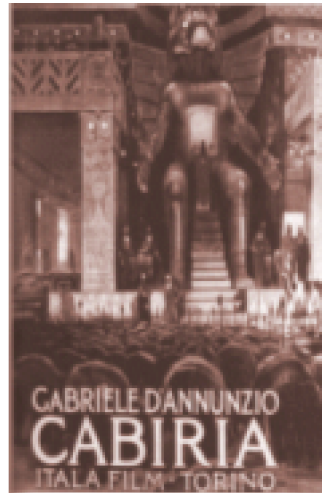


Il romanzo d' amore dell'eroe (Anita), 1927. Aldo Benedetti

Anita fue otra más de las producciones fascistas que resultaron ser una mezcla entre el género documental y la ficción. El filme hace hincapié en reafirmar el ideal de continuidad histórica que el Fascismo pretendía imponer. Las analogías construidas en torno a la gesta garibaldina y la mussoliniana son evidentes; así como las que se realizan en torno a las camisas rojas de Garibaldi y las negras de Mussolini. En esta misma línea argumental y sin mayor mérito se encuentran una serie de documentales y filmes, entre ellos: *I Mariti d'Italia* de Domenico Gaido y Silvio Lauranti Rosa en 1927; *Redenzione d'anime*, de Silvio Laurenti Rosa en 1927; *Nostra Patria* de Emilio Ghione en 1925; *Un ballila del '48* y *Garibaldi e suoi tempi* en 1925, los dos últimos producidos por Laurenti Rosa.

Cabiria (Cabiria), 1914. Giovanni Pastrone

El más famoso de los filmes épicos de la primitiva saga italiana, narra la historia de una esclava siciliana en tiempos de la Segunda Guerra Púnica contra los cartagineses, según la obra original de Emilio Salgari. Publicitada como obra del poeta Gabriele D'Annunzio, el literato, en realidad, se limitó a escribir los rótulos. Entre los decorados soberbios y enormes, se destacan el paso de los cartagineses por los Alpes en elefantes, la batalla de Siracusa, en la que los enemigos de los romanos utilizaron un ingenio bélico ideado por Arquímedes, y el saqueo del campamento por parte de Escipión.



Camicia nera (Camisa negra), 1932. Giovacchino Forzano

Camicia nera es un filme que narra en forma de epopeya la Historia de Italia y del fascismo desde 1914 a 1932. Fue programado por el instituto LUCE para celebrar en 1932 el primer decenio de la “Marcha sobre Roma”, aunque por el retardo de la producción la primera proyección oficial fue en marzo de 1933.

Su director, Giovacchino Forzano, fue íntimo amigo de Mussolini y fiel ejecutor de sus pretensiones. Con claros afanes propagandísticos, *Camicia nera* hacía alusiones al progreso del país en el ámbito de las telecomunicaciones, de la construcción ferroviaria, la construcción de alcantarillado, de las líneas eléctricas, entre otros adelantos.



Condottieri (Caudillos o Los Caballeros), 1936. Luigi Trenker

Condottieri, representa la figura legendaria del capitán Giovanni de la banda negra, donde se le sugiere como un héroe fascista del siglo XV. Mientras la ambientación garantizaba la espectacularidad de las escenas, el filme se constituía como uno de los pilares de la política fascista, de la ley Alfieri y del director de la cinematografía italiana, Luigi Freddi. Es importante destacar que *Condottieri* fue una producción Italo-alemana, hecho que daba cuenta de la comunión de ideas entre una y otra nación.



Daró un milione (Daré un millón), 1935. Mario Camerini

Es la historia de un aburrido multimillonario que anuncia estar dispuesto a regalar un millón a quien cumpla un desinteresado gesto de bondad, seguro que no existirá un tal altruista. Sin embargo es el mismo que termina en el mar para salvar a un vagabundo; cuando el millonario se aleja de su yate y vuelve a tierra, se va a encontrar con muchos aprovechadores que, esperando el premio del multimillonario, aparentan ser buenos.

Grande Magazzini (Grandes Almacenes), 1939. Mario Camerini

El director general de unos grandes almacenes atropella a Bruno, por remordimiento, lo contrata como conductor de furgones en su empresa. El primer día de trabajo conoce a Lairetta, una bonita dependienta y se enamora de ella. Intenta conquistarla pero termina por confundir el carácter introvertido de la joven con un rechazo. Mientras tanto, Anna, otra dependienta, coquetea con el ingenuo chofer para seducirlo y hacer que encubra inocentemente los delitos que ella comete contra la empresa con su hermano, el jefe de personal. Una serie de sucesos inequívocos transcurren hasta que Bruno y Lairetta, los dos enamorados se vuelven a unir para siempre.



Il grido dell'aquila (El grito del Águila), 1923. Mario Volpe

Producido por el Instituto Fascista di Propaganda Nacional, el filme narra las

vicisitudes de Italia desde la derrota de Caporetto hasta la Marcha sobre Roma, asumiendo como punto de observación el microcosmo de una pequeña ciudad de la región del Véneto, a través del destino de los personajes de tres generaciones (la de los garibaldinos, la de los soldados que lucharon en la Primera Guerra Mundial y la de los “marchistas” que invadieron Roma y que devolvieron el orden y la paz social que la “fiera bolchevique” había disturbado). Bastante irregular en cuanto a la interpretación y la técnica, el interés de esta película viene dado por otros motivos: en ella se encuentran ya definidos los temas de la política cultural del fascismo, que más tarde contarán con interpretaciones cinematográficas formal y técnicamente más elaboradas.

Il signor Max (Bajo aristocrático disfraz), 1937. Mario Camerini

Es la historia del joven Gianni, quiosquero de Roma y sobrino de un humilde revisor del ferrocarril. Cada año, con el dinero heredado del padre, el muchacho se va de vacaciones para mezclarse con los ricos y sacar algún provecho. En Nápoles, por un malentendido, la opulenta Doña Paola lo confunde con el señor Max Veraldo, y lo invita a formar parte de su séquito de acompañantes en su viaje a San Remo. Aquí, Gianni pierde hasta el último céntimo en el casino y se ve obligado a regresar a su casa y a su vida de obligada frugalidad. Cuando Lauretta, la camarera de Doña Paola, pasa casualmente por el quiosco y cree reconocerlo, Gianni finge no haberla visto nunca. A partir de aquí la situación se precipita. La muchacha se aleja perpleja mientras Gianni sigue al taxi en bicicleta para descubrir donde vive Doña Paola. Pero pierde el control y choca con el automóvil, tras lo cual se ve obligado a mentir a la muchacha diciéndole que la ha seguido porque está enamorado de ella. Lauretta duda, asombrada ante tanta impulsividad. La camarera parece caerle bien al tío, que comienza a presionar a su sobrino para que abandone sus desvaríos y se decida a sentar cabeza. Gianni no quiere saber nada, hasta que comprueba la falsedad que envuelve a Doña Paola y a su esfera social. Entonces descubre que está realmente enamorado de Lauretta y decide casarse con ella.



Il Ritorno di Roma. (El regreso de Roma), 1926. Instituto LUCE

De acuerdo a una mezcla entre filme y documental, *Il ritorno di Roma* trata de integrar la romanidad y la continuidad entre el pasado histórico italiano y el presente fascista. El filme fue uno de los primeros ejemplos de una serie de producciones encaminadas a legitimar al gobierno fascista y a sus proyectos, como en este caso,

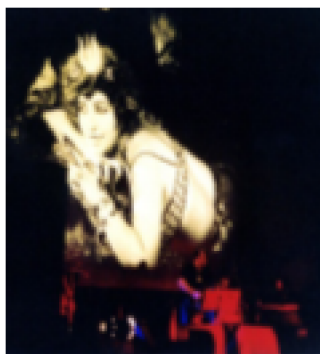
donde el tema de la colonización africana es el argumento del filme; que concluye con la visita de Mussolini a Tripolitana.

Le Scarpe al sole (Los Zapatos al sol), 1935. Marco Elter

El filme es una crónica de las vicisitudes en las trincheras y detrás de ellas. Cuenta la historia de tres montañistas de la misma región alpina. Un veterano de guerra y dos jóvenes son enrolados en los Alpes cuando en el año 1915, Italia entra en el conflicto mundial. El más anciano de los tres muere en la defensa de una aldea. En los tiempos del fascismo se le consideró un filme “éticamente muy significativo”.

Maciste all`inferno (Maciste va al infierno), 1926. Guido Brignone

Basado en la última parte de la Divina Comedia. El filme reemplaza el protagonismo de Dante, por el legendario y musculoso Maciste, interpretado por Bartolomeo Pagano. Un pilar de virtud es Maciste quien enfrenta la maldad de Plutón, rey del infierno, quien manda varios demonios hacia la Tierra, intentando tentar a Maciste a cometer un pecado mortal. Finalmente Maciste va al infierno, pero fácilmente puede derrotar a los demonios y abrirse camino fuera de la tierra de la oscuridad.



Ma non e una cosa seria (No es una cosa seria), 1936. Mario Camerini

Comedia basada en una obra de Luigi Pirandello, relata la historia de un hombre (Vittorio De Sica) que lleva una vida sexualmente desenfrenada y sin compromiso sentimental alguno. Está en contra de toda posibilidad de casarse, para él el matrimonio es “una aguja en su brazo”. Sin embargo, se casa con una joven mujer (Elisa Cegani) a quien no ama, ni siquiera encuentra atractiva. Mientras intenta mantener todo tipo de distancia sexual con ella, continúa llevando la intensa vida de soltero que acostumbraba desde siempre. Entre tanto la esposa intenta enamorarlo afanosamente.

1860 (1860), 1933. Alessandro Blasetti

Ambientado en 1860, el filme cuenta la historia de los patriotas sicilianos. Retirados a las montañas esperan la llegada de las tropas garibaldinas para liberar la isla del régimen borbónico. Mientras Sicilia se prepara con agitación para el desembarco de los Mil, el pastor Carmeliddu viaja al continente con la ayuda del Padre Costanzo, un sacerdote que apoya a los rebeldes. Su misión es llegar a Liguria y cerciorarse de que la expedición de Garibaldi es un proyecto concreto, para confirmarlo a sus coterráneos sicilianos y exhortarlos a una pronta intervención. Durante el fatigoso viaje, Carmeliddu ve con sus propios ojos el tormento de un país en plena transición, el dolor de quienes están luchando para “hacer Italia”. En tanto, su mujer Gesuzza, que se ha quedado en Sicilia,

es capturada y condenada a muerte por la policía borbónica, que ante el desorden ha desplegado un violento programa de represión con el fin de disuadir a los rebeldes. Le salvará la vida una providencial amnistía, llegada de Nápoles por voluntad del Rey. Carmeliddu, ajeno a estos hechos y preocupado por la penosa situación de las tropas garibaldinas, lleva adelante su misión y se embarca en Quarto con los Mil, tras convencerse de la determinación que alienta al comandante y a los milicianos que han abandonado sus hogares en toda Italia para seguirlo. Tras la histórica y penosa victoria en Calatafimi, el pastor descubre en el campo de batalla a su esposa, que lo buscaba preocupada. En el entusiasmo del encuentro, Carmeliddu refiere a la mujer la inmortal declaración de Garibaldi: ese día, se ha hecho Italia.



Piccolo Alpino (El pequeño alpino), 1940. Oreste Biancoli

Narra la historia de un huérfano que durante la Primera Guerra mundial, sigue a un alpino. En estas circunstancias es apresado por los austriacos, luego de escapar es puesto en un orfanato. Escapando del orfanato y en compañía de un amigo, se encamina a través de la frontera para buscar el modo de volver a su patria clandestinamente.

Ragazzo (Ragazzo), 1933. Ivo Parili

Nuevamente haciendo directa propaganda al régimen, Ragazzo es la historia de un joven proveniente de los suburbios, que había sido corrompido por las malas compañías, pero que se redime adhiriendo a las organizaciones juveniles fascistas.

Scipione l'Africano (Escipión el Africano), 1935. Carmine Gallone

Escipión el Africano fue una mega producción, realizada por el fascismo para celebrar la conquista de Etiopía y reforzar la imagen en el mundo de un régimen fuerte e invencible; haciendo claras alusiones entre Escipión y Mussolini. La trama trata acerca de la venganza del ejército romano, en contra de Aníbal, librada en Zama, bajo la guía de Escipión, quien abatirá definitivamente a la potencia cartaginense.



Sole (Sol), 1929. Alessandro Blastti

A fines de la década de 1920, un grupo de habitantes de una zona campesina en el Agro Pontino se revelan, pues luego de la bonificación (1926-1929) entregada por el gobierno fascista, son desalojados. Mientras Marco y Giovanna se hacen convencer por el ingeniero Rinaldi sobre la necesidad de la bonificación, Silvestre, jefe de los disidentes, planea un atentado contra el ingeniero y un asalto al campo de los bonificados. Finalmente la bonificación se cumple y los campesinos se convierten en agricultores.



Tavola dei poveri (Mesa de los pobres), 1932. Alessandro Blasetti

El filme comienza cuando llega el momento del banquete anual ofrecido a favor de los pobres y que consiste en una gruesa suma de dinero que todos piensan que proviene de Marqués Isidoro. Lo que es cierto sólo en parte: el dinero les era entregado mientras exista confianza y el hará todo lo posible por restituirla.



Terra Madre (Tierra Natal), 1931. Alessandro Blasetti

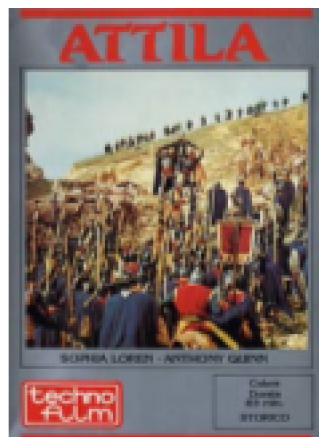
Cuarto filme del director, donde Blasetti estaba en completo control de su creación

filmica. Ambientada varios siglos atrás, la historia se centra en un duque feudal que vuelve a su “Terra madre” para vender su propiedad. El campesinado local va a darle la bienvenida, un poco sorprendidos que el duque haya vendido la tierra a un hombre de menos status nobiliario que él. El nuevo dueño de la tierra obliga a los campesinos de todo el feudo a abandonar sus hogares, a lo que ellos responden prendiendo fuego al palacio patronal. Este altercado obliga a volver al antiguo duque, quien ayuda a extinguir el fuego, y trata de establecer la paz entre las dos facciones en guerra. Al tiempo que vuelve, el duque también encuentra espacio para enamorarse de la niñera de su hija.

Filmografía Segundo Capítulo

Attila (Atila), 1954. Pietro Francisi

Pietro Francisi traza un perfil del legendario Rey de los hunos, al cual se le conoció con el epíteto de “el flagelo de Dios”. El filme se contextualiza en el año 441 d.C., con los primeros encuentros entre Atila y el general romano Ezio.



Bellissima (Bellísima), 1951. Luchino Visconti

En los estudios de Cinecittà, el director Alessandro Blasetti está haciendo un casting para seleccionar a la niña que actuará en su nueva película. Entre la multitud de madres que han llevado a sus hijas está Maddalena Cecconi, una mujer de barrio que sueña con ver a su pequeña María en el Olimpo de las grandes estrellas. Contra la voluntad de su marido Spartaco, Maddalena no desdeña medios para conseguir sus fines: inscribe a María en un curso de baile y actuación, le paga fotógrafo y peluquera, le hace coser vestidos a medida. Sin embargo a poco andar de la intromisión de la pequeña en el mundo cinematográfico, la madre se da cuenta de lo que en realidad significa y del costo moral que acarreará a su hija.



Buongiorno elefante o Sabù principe ladro (¡Buenos días, elefante!), 1952. Gianni Franciolini

Vittorio De Sica es un maestro de escuela elemental, que lucha por cuidar a su familia en la lucha con las dificultades del cotidiano presupuesto familiar. Un príncipe Indio (Sabú) visita Italia, es ayudado por el profesor y en virtud de esto, regala al profesor un pequeño elefante que se convertirá en un dolor más de cabeza para el pobre profesor.

Caccia tragica (Caza trágica), 1947. Giuseppe De Santis

Giovanna y Michele están recién casados. Emprenden un viaje en un camión, hacia la cooperativa agrícola donde trabajan como jornaleros, en el transcurso del viaje, el camión es asaltado por una banda de ladrones, con la intención de apropiarse del camión que transporta el dinero del subsidio gubernamental. Para asegurarse de su éxito en la fuga, los ladrones toman a Giovanna como rehén, pero Michele reconoce entre los asaltantes a un compañero de prisión, Alberto, y su amante Daniela. Amenazado por los bandidos, Michele vuelve a la cooperativa donde lo esperan los campesinos que se unen con la policía para colaborar en la búsqueda de los bandidos. Identificado el escondite de los bandidos, se iniciará un asedio sin tregua.



Camilla (Camila), 1954. Luciano Emmer

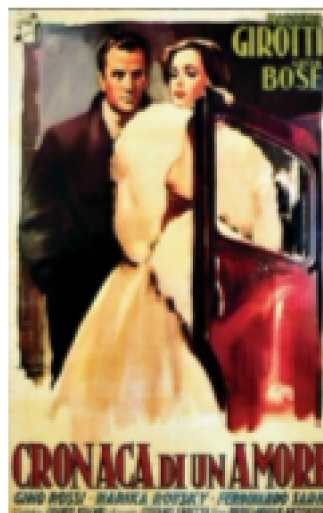
Camilla, es una mujer mayor, que viaja a Roma para prestar servicio como empleada doméstica a una familia perteneciente a la pequeña burguesía. Mario Rossetti es un

joven padre que estudia con el fin de conseguir una especialización, por el momento tiene un sueldo bastante precario, su mujer comprende la situación junto a sus dos pequeños hijos. Mario está insatisfecho de su situación económica, así cuando un amigo le propone dejar todo para y crear una sociedad, Mario no duda y se lanza en el proyecto. Sin embargo, en el proyecto está también involucrada una mujer que años atrás fue novia de Mario. Todos estos cambios traerán consecuencias en la vida de Mario y en la de la Familia Rosseti, que los harán caer en una profunda crisis. Sin embargo será en Camila donde la familia encontrará simples consejos que la convertirán en el sostén de toda la familia. Camila se convertirá en el punto de referencia para los niños, para Mario y su esposa.



Cronaca di un amore (Crónica de un amor), 1950. Michelangelo Antonioni

Considerada la primera experiencia del Neorrealismo burgués, Crónica de un amor, narra las fases de un amor sin destino entre un joven de modestas condiciones económicas y una mujer casada con un poderoso industrial. El filme se ambienta en Milán.



Domenica d'agosto (Un domingo de agosto), 1950. Luciano Emmer

El filme es realmente un “domingo de agosto” (verano en Italia), vivido entre la gente de Roma y mirado con sonriente y perezosa indulgencia. No se destaca tanto por la

novedad de su trama, como por la variedad de personajes que presenta. La cámara sigue a diversas personas, pasando con desenvoltura de uno a otro, durante el transcurso de aquel día festivo. Es un filme lleno de frescura, elegancia, sinceridad y humanidad. Tiene además el enorme mérito de haber capturado con exquisita sensibilidad las costumbres y el espíritu de los habitantes de Roma por medio de una viveza notable de observación.



Europa '51 (Su gran amor), 1952. Roberto Rossellini

El filme se desarrolla en medio de la posguerra italiana, donde Irene (Ingrid Bergman) vive una aparente y frívola felicidad burguesa en compañía de su acomodada familia. Después del suicidio de su hijo - derivado de la falta de atención que le prestaba la madre y de los traumas que vivió durante la guerra - Irene comenzará a interesarse por la existencia de los más necesitados, con el fin de suplir el vacío que ha dejado la partida de su hijo. Paralelamente su esposo confunde la caridad de su mujer con una enfermedad mental, razón por la que termina internándola contra su voluntad en una institución psiquiátrica.



Il camino de la esperanza (Pan amargo), 1950. Pietro Germi

El filme narra las vicisitudes de un grupo de mineros sicilianos, que pierden su empleo y deben emigrar, tratando de cruzar la frontera de Francia, en busca de tierras más hospitalarias. Sin embargo en el trayecto se dan cuenta que han sido estafados. Realizada con talento y factura, técnica de primer orden, el filme destaca además por la magnífica y humana interpretación de Ralf Valione y Elena Varzi. Fue premiada en el festival de Berlín.

Febbre di vivere (Fiebre de vivir), 1953. Claudio Gora

El filme retrata a una juventud rica y sin moral, dominada por un profundo y peligroso nihilismo.



I Vinti (Los vencidos), 1953. Michelangelo Antonioni

Narra los asesinatos cometidos por tres jóvenes en diferentes escenarios europeos. Una joven en París, en Italia un *gigoló* mata por aburrimiento, finalmente; en Inglaterra un joven burgués paranoico comete un delito perfecto precisamente porque no tenía motivos. Antonioni toca concretamente el problema de la juventud desviada, en cuyos crímenes se coagulan razones oscuras y absurdas, reflejo del clima social.



Germania anno zero (Alemania año cero), 1948. Roberto Rossellini.

Ambientada en Berlín, ciudad fantasma, inmediatamente después de la caída del Tercer Reich, la película cuenta la historia de Edmund Koeler, un chico de sólo trece años que vive en la mayor penuria. Como muchos otros habitantes de ese silencioso cúmulo de escombros en que se ha convertido la ciudad, Edmund recorre los edificios destruidos en busca de alimentos para su familia, que vive en horribles condiciones. El padre de Edmund está postrado con una grave invalidez, el hermano ha desertado durante la guerra y ahora lo buscan como ex nazi, no tiene cartilla de racionamiento y depende totalmente de Edmund. La hermana, mientras tanto, se prostituye con los soldados de las tropas aliadas a cambio de favores y regalos. A Edmund la vida le parece cada vez más inútil y más triste, hasta que se encuentra con un antiguo maestro suyo, un hombre

enigmático y cínico, que le inculca una insana teoría según la cual los débiles deben sucumbir para dejar lugar a los fuertes. Inspirado en las palabras del hombre, Edmund envenena a su padre. Destruído por el sentimiento de culpa, Edmund vaga por Berlín, entra en una iglesia, sube al campanario y - tras ver pasar la carroza fúnebre con el cuerpo de su padre - se arroja al vacío.



Il Bandito (El Bandido), 1946. Alberto Lattuada

Al final de la Segunda Guerra Mundial, Ernesto y Carlo vuelven a Italia después de una estadía como prisioneros de guerra. Mientras Ernesto vuelve a su vida de siempre, Carlo intenta en vano de reconstruir la suya ahora destruida. Los acontecimientos lo llevarán a un ambiente corrupto, donde conocerá el mundo del hampa y terminará siendo el jefe de una banda. En un dramático final encontrará violentamente la muerte como para purificarse y redimirse.

Il cielo è rosso (El cielo está rojo), 1950. Claudio Gora

Inspirado en la novela de Giuseppe Berto, el filme centra su mirada en las miserias morales de una juventud desesperada por la guerra. Berto pierde a sus padres en un bombardeo, Daniele que se hace parte de un grupo de jóvenes bandidos, Tullio que roba, Carla que se prostituye, Giulia enfermiza y la pequeña María. Hacia el final del filme el grupo se dispersa. Tullio es arrestado por la policía, Giulia muere, Daniele se marcha.



Il Sole negli occhi (El sol en los ojos), 1953. Antonio Pietrangeli

Una joven campesina llega a la ciudad a trabajar como sirvienta en una casa. Por

medio de los ojos de la muchacha, el espectador tiene la ocasión de observar el mundo íntimo de la gran y pequeña burguesía italiana, retratando sus ambientes familiares.

Il sole sorge ancora (El sol brilla todavía), 1947. Aldo Vergano

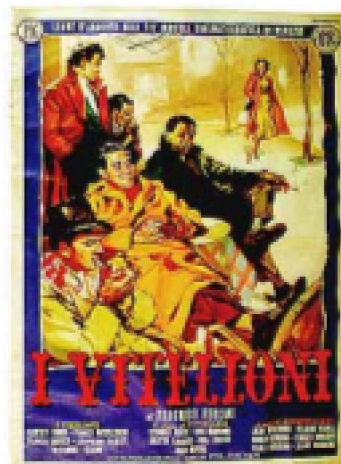
Después del 8 de septiembre de 1943 los soldados abandonan las unidades y regresan a casa. Cesare regresa a su pueblo natal y lo encuentra lleno de evacuados. Cierta día llegan los partisanos al pueblo para apoderarse de un camión de harina, Cesare decide unirse a ellos e irse a las montañas.

En esta película el conflicto está planteado desde un punto de vista marxista de luchas de clases. Fue la primera película que osó investigar la composición de clases en la Italia ocupada.



I Vitelloni (Los inútiles), 1953. Federico Fellini

Fellini cuenta la historia de cinco amigos que viven en la ciudad de Rímini, los cinco no son más que un grupo de haraganes que pasan sus días en el bar, hablando de pequeñas cosas, de mujeres y de grandiosas expectativas destinadas a frustrarse. Sin ser capaz de comprometerse con nada ni nadie, siguen viviendo al amparo de sus padres que los tratan simplemente como si continuasen siendo niños. Sólo uno de ellos, Moraldo, una mañana, parte silenciosamente en un tren, con el pensamiento puesto en la vida y en las personas que deja atrás. Moraldo será quien más tarde se convertirá en Marcello de La Dolce Vita.



Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas), 1948. Vittorio de Sica

En la extrema periferia romana, miles de familias son víctimas sociales después de la Segunda Guerra Mundial.

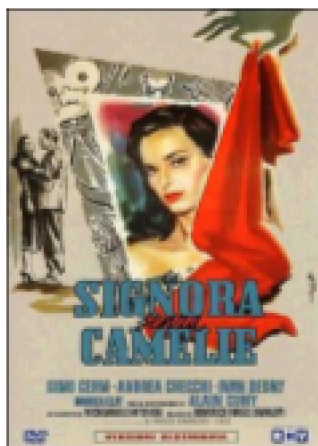
Antonio, un obrero casado y padre de familia, consigue trabajo pegando carteles en la ciudad y necesita de una bicicleta. La suya está empeñada, pero logra rescatarla.

Mientras pega su primer cartel, le roban su bicicleta. Antonio, acompañado por su hijo Bruno, comienzan a recorrer las calles de Roma en busca de ella. La ciudad resulta ser un personaje más y se vuelve cada vez más oscura y hostil. En el recorrido por los barrios, son apresados por la indiferencia y la derrota, hasta que en la desesperación, Antonio decide robar una bicicleta. El filme obtuvo el premio Oscar, al mejor filme extranjero y el Globo de oro en la misma categoría.



La signora senza camelia (La dama sin camelias), 1953. Michelangelo Antonioni.

El tercer filme de Antonioni, cuenta la historia de una bella mujer que llega a ser estrella del cine cuando un productor la descubre y la lanza al estrellato, sin tener verdaderamente las condiciones para ser actriz. Antonioni en el filme critica fuertemente el medio cinematográfico, presentando una visión bastante cruda de él.



La terra trema (La tierra tiembla), 1948. Luchino Visconti

Un joven pescador de Aci Trezza, Ntoni Velastro, trabaja en exclusiva para unos mayoristas que abusan descaradamente de él y de sus compañeros. Harto de tanta injusticia, Ntoni se rebela junto a otros pescadores, con los cuales es arrestado por haber provocado desórdenes. Pero los mismos mayoristas, que no han encontrado con quien sustituir a los rebeldes, hacen que los liberen de inmediato. Ntoni no quiere volver a lo de siempre y convence a su familia de que hipoteque la casa para que él pueda trabajar por su cuenta. Ayudados por una abundante pesca de anchoas, los Velastro ven abrirse las puertas de un futuro esplendoroso, hasta que pierden la barca en medio de una tormenta. Desde ese momento, su destino se convierte en una imparable cadena de desgracias, incluida la pérdida de la casa por no haber podido pagar la hipoteca. La familia marcha hacia la ruina total. Ntoni, abandonado por su novia, busca consuelo en las tabernas; el abuelo muere, el hermano se hace contrabandista, la hermana mayor se separa del marido y la menor tiene problemas a causa de las fastidiosas atenciones de un sargento. Resignado e incapaz de encontrar una salida, el joven pescador se ve forzado a volver con los mayoristas, aceptando sus condiciones. Pero sabe que aquel gesto de rebelión perdurará por siempre en su conciencia y en la de sus compañeros.



Le amiche (Las amigas), 1955. Michelangelo Antonioni

Basado en un relato de Cesare Pavese “Tres mujeres solas”, el filme explora la psicología femenina. A través de las aventuras y desilusiones de cinco amigas que viven en Turín. Clelia, Rossetta, Momina, Nene y Mariella. Por medio de sus relaciones, Antonioni reflexiona sobre la sociedad italiana de mediados del siglo XX, revelando sus prejuicios, códigos y dilemas.



Le ragazze di piazza Spagna (Las chicas de la plaza España), 1952. Luciano Emmer

Lucia, Marisa y Elena trabajan en el taller que las famosas hermanas Fontana, maestras de la alta costura que tienen una tienda en Roma, junto a la escalinata de la Plaza de España. Es aquí donde las tres muchachas comparten sus vidas, ilusiones, esperanzas y desesperanzas.



O sole mio (O sole mio), 1945. Giacomo Gentilomo

Durante la guerra un cantante italoamericano viene junto a la misión americana que desembarca en Nápoles. Su tarea es la de cantar por la radio transmitiendo mensajes ocultos a los aliados. En medio de esto el cantante conoce a una muchacha colaboracionista de los alemanes de la que se enamora. *O sole mio*, fue un filme curioso para su época, por la mezcla que hace de una historia de la Resistencia con el género musical. En el filme se destaca la fotografía de Anchise Brizzi y Tonino Delli Colli.

Paisà (Paisá), 1946. Roberto Rossellini

En los seis episodios que la componen, diferentes entre sí por su estilo narrativo, la película relata el avance de las tropas aliadas por la Península durante la Segunda Guerra Mundial. En el primer episodio, ambientado en Sicilia, un grupo de soldados norteamericanos desembarca en un pequeño pueblo del cual los nazis se están retirando. Una joven del lugar, Carmela, los guía por los campos que los alemanes han minado. Mientras el grupo avanza, Carmela se entretiene con un soldado de guardia; el joven se desploma víctima de una bala alemana y también Carmela muere, cayendo al precipicio. El segundo episodio transcurre en Nápoles. Un soldado estadounidense persigue por las calles de la ciudad a un pequeño limpiabotas que le ha robado los zapatos. Cuando lo encuentra, el militar, conmovido por la miseria que obliga al niño a robar, lo deja escapar. Roma es el escenario del tercer episodio, una prostituta reconoce en un soldado norteamericano borracho al hombre que la ha dejado embarazada poco tiempo atrás, pero que al día siguiente la abandonó sin querer saber más de ella. En el cuarto episodio, una enfermera inglesa, llegada a Florencia con el ejército aliado, busca desesperadamente al hombre que ama, jefe de los partisanos. Pero la batalla arrecia y el joven pierde la vida en el combate. El quinto episodio tiene por marco los Apeninos emilianos. Tres capellanes militares, uno católico y dos de otras confesiones, se alojan en un convento franciscano. Durante su permanencia, los frailes ayunan para convertir a los dos herejes. En el sexto y último episodio, paracaidistas y partisanos combaten

arduamente contra sus enemigos en el delta del Po, pero los nazis se imponen y la batalla se resuelve en una feroz masacre.



Pecato che sia una canaglia (¡Qué lástima que sea una canalla!), 1954. Alessandro Blasetti

Idea original de Alberto Moravia; es la historia de un taxista que se enamora de una bella ladronzuela, hija de un ladrón. El taxista busca redimirla, pero cada esfuerzo que hace es inútil, mientras que ella una y otra vez lo involucra en una serie de situaciones embarazosas.



Proibito rubare (Prohibido robar), 1948. Luigi Comencini

Un sacerdote misionero llega a Nápoles, donde debe embarcarse para África. Al salir de la estación, le roban su maleta. La persecución del ladrón lo lleva a hacer un recorrido a través de los callejones de Nápoles, donde encuentra la maleta. Sin embargo la experiencia ha sido para él decisiva. Don Pietro se queda en Nápoles donde se consagrará, aunque con bastantes dificultades, al rescate de los niños de la calle.



Riso amaro (Arroz amargo), 1949. Giuseppe de Santis

Cuenta la historia de un ladrón de joyas y su compañera, que huyen de la policía, mezclándose entre un grupo de mujeres que van a trabajar a los arrozales de la desembocadura del Po durante la época de plantación de arroz. El ladrón y su compañera, planean robar la cosecha almacenada, provocando la inundación de los arrozales y desencadenando una verdadera tragedia.



Roma citta aperta (Roma ciudad abierta), 1945. Roberto Rossellini

En la Roma del 1943-44, ocupada por los nazi-fascistas, la lucha, los sufrimientos, los sacrificios de la gente se relatan a través de las vivencias de una mujer del pueblo, de un sacerdote y de un ingeniero comunista.



Roma ore 11 (Roma a las 11), 1952. Giuseppe De Santis

Una noticia de crónica (el derrumbe de una escalera en la que se agolpaba una multitud de desocupadas) es el pretexto para dibujar con inigualable sensibilidad y fuerza ideal una amplia galería de retratos femeninos tomados de diferentes clases sociales.

Sin duda es la película de De Santis que mejor refleja la influencia neorrealista. Fue boicoteada en su época por los medios.



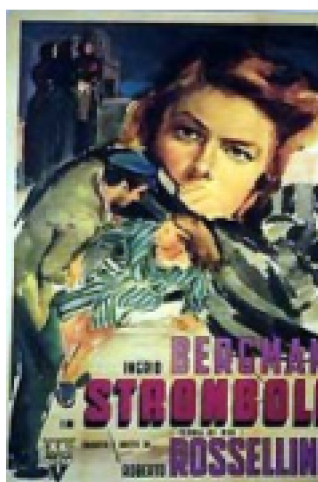
Sciucsa (Lustrabotas), 1946. Vittorio De Sica

Drama que afronta el tema de la infancia en la posguerra. Es la historia de dos niños que sueñan con tener un caballo, en el afán por lograrlo se ven involucrados en extraños negocios, los que finalmente los arrastran a una institución correccional para menores. Es en ese lugar donde conocerán algo más de las duras condiciones de la época que les toca vivir. La amistad fraguada por los niños termina en un trágico desenlace.



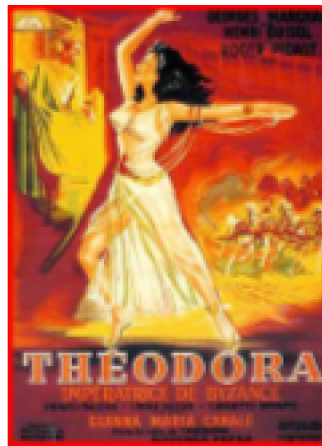
Stromboli , terra di Dio (Stromboli), 1950. Roberto Rossellini

Cuenta la historia de una refugiada checa, que para huir de un campo de concentración se casa con un pescador siciliano, sin embargo ésta mujer no puede adaptarse a la vida humilde de los pescadores y a las constantes erupciones del volcán. La película deja ver el drama y las condiciones de vida de los sectores meridionales de Italia.



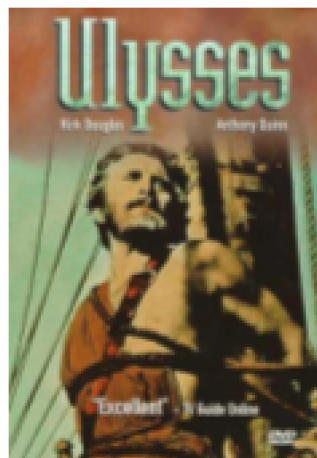
L'imperatrice di Bisanzio (Teodora), 1954. Riccardo Freda

Con el fin de conocer las condiciones en que viven los hombres del pueblo, el emperador Justiniano decide disfrazarse y recorrer las calles de la ciudad. Así conoce a una bailarina con la que decide casarse. Las intrigas de la corte y la envidia de los nobles jugarán en contra del amor de la pareja; sin embargo Teodora, la bailarina, decide rebelarse, convirtiéndose en una esposa inteligente y dispuesta a ayudar a su marido.



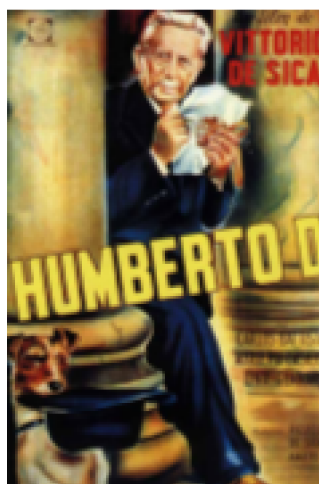
Ulisse (Ulises), 1954. Mario Camerini

Se trata de la mejor adaptación cinematográfica de "La Odisea", obra épica de Homero, que cuenta la historia de las aventuras de Ulises para regresar a su hogar, luego de 10 años de ausencia, debido a su participación en la Guerra de Troya. En cuanto a la ambientación, destaca la inspiración minoica en los decorados del palacio de Alcínoo y en las vestimentas femeninas. No obstante, hay importantes diferencias con respecto a la versión original, entre otras, la no aparición de los dioses como agentes de los hechos de los hombres y un Ulises muy autosuficiente, gracias a su destacada inteligencia. Fue el filme italiano más costoso producido luego de la posguerra.



Umberto D (Humberto D), 1952. Vittorio de Sica

Umberto D fue una película que el autor dedicó su padre, pero más que a su padre fue un filme dedicado a los ancianos que al igual que los niños fueron los más golpeados por la guerra y sus consecuencias. El filme narra la historia de un anciano, ex empleado público quien ha jubilado. Se encuentra sólo y su única compañía es un perro y la sirvienta de la casa donde vive. Sin embargo la soledad que siente cada vez es mayor y llega a su punto cúlmine cuando la dueña de casa, a la que Umberto le arrienda una pieza, le comunica que tiene que marcharse.



Un eroe di nostri tempi (Un héroe de nuestros tiempos), 1955. Mario Monicelli

Alberto es un joven tímido, conformista y bastante miedoso, en efecto uno de sus temores es terminar inmiscuido en una desagradable situación. Su jefa de oficina, es una mujer que hace de todo por casarse con Alberto, no obstante él busca la forma de alejarse, pero ella termina por comprometerlo. Alberto ha preparado una cita amorosa con una muchacha, pero que está comprometida. Y por miedo al musculoso novio Fernando (Bud Spencer) Alberto terminará por casarse con su jefa.ç



Un giorno nella vita (Un día en la vida), 1946. Alessandro Blasetti

Con el fin de escapar de los alemanes, un grupo de partisanos se esconden en un convento. Las religiosas que allí viven enclaustradas, ignoran que la guerra está en curso; en un primer momento los rechazan, pero cuando se dan cuenta que entre ellos hay un hombre gravemente herido, aceptan la particular convivencia. Ambos grupos de personas tan heterogéneas, tienen que vivir juntas en un subterráneo a causa de los bombardeos aéreos. Finalizado el peligro, los partisanos se marchan; sin embargo al poco tiempo, cuando los alemanes saben que las religiosas alojaron al grupo de partisanos, toman serias represalias masacrando a las religiosas.



Filmografía Tercer Capítulo

Divorzio all' italiana (Divorcio a la italiana), 1961. Pietro Germi

Esta película va más allá de una comedia divertida y grotesca. Muestra con cierta amargura la realidad siciliana. El barón Ferdinando Cefalù, llamado Fefè, se enamora de Ángela, su prima de dieciocho años. La chica, moderna y desenfadada, corresponde al amor del barón y está dispuesta a casarse con él. Desgraciadamente, Fefè ya está casado con Rosalía, una mujer fea y muy celosa, que no deja a su marido ni a sol ni a sombra y que le agobia con sus atenciones.



L' eclisse (El eclipse), 1962. Michelangelo Antonioni

Tras un desengaño amoroso y posterior discusión con su novio, un intelectual de izquierda, Vittoria (Mónica Vitti) rompe la relación. Poco después Vittoria conoce a Piero, un joven seductor y agente de la bolsa, creyendo que el amor puede surgir entre ambos se embarca en una nueva relación. Sin embargo los problemas de comunicación de la pareja irán deteriorando a ambos. El filme obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes.



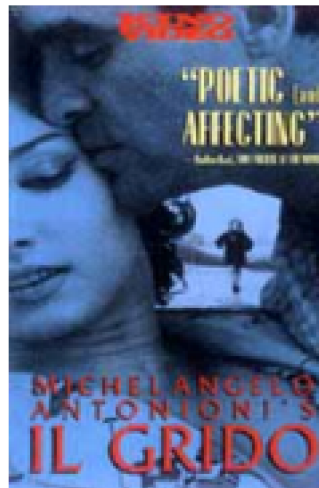
Il Deserto Rosso (El desierto Rojo), 1964. Michelangelo Antonioni

En el Desierto Rojo Antonioni cuenta la historia de una mujer insatisfecha no sólo de su vida conyugal sino también de su esfera social y afectiva. Tras un grave accidente automovilístico en el que se ve involucrada, Giuliana no consigue restaurar los vínculos afectivos ni con su marido, ni con su pequeño hijo. Sumida en una neurosis depresiva, no es capaz de adaptarse a su propia dimensión social. De esta manera el sistema la aplasta cada vez más, hasta obligarla a abandonarse a la depresión y rendirse.



Il Grido (El grito), 1957. Michelangelo Antonioni

Aldo, abandonado por su compañera Irma, deja el trabajo y emprende un largo viaje por el norte de Italia con su pequeña hija. Sobre el fondo neblinoso de una naturaleza profanada por las huellas del progreso, su peregrinación se puebla de encuentros emblemáticos, siempre en busca de una parte de sí mismo que parece no poder encontrar. Se trata de mujeres que comparten con él una sensación de inquietud y marginación. Es probablemente la obra maestra del primer Antonioni; una odisea atormentada que cuenta la imposibilidad de llevar al mundo público la crisis profunda del mundo privado.



I Mostri (Los Monstruos de hoy), 1963. Dino Risi

El filme muestra una galería de “monstruos”, como les llama Risi, a cada uno de los personajes prototipos de la Italia de la década de 1960. El padre que enseña al hijo a engañar al prójimo, el abogado sinvergüenza, la dueña y señora de los premios literarios... veinte episodios breves que satirizan los mitos y las contradicciones de la Italia del boom económico.



Il sorpasso (La escapada), 1962. Dino Risi

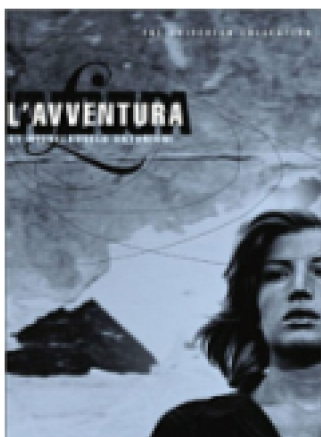
En la bruma sofocante del 15 de agosto, Bruno Cortona se pasea por las calles de Roma en un Lancia Aurelia Sport. Por casualidad se encuentra con Roberto, un estudiante universitario. Bruno, que pasa sus días viviendo de mentiras y exhibiendo su automóvil, está separado de su mujer y tiene una hija muy joven que sale con un empresario mayor. En cambio Roberto es un joven tímido y apocado, atraído por la vida libre y despreocupada que lleva Bruno. Escrita por Risi con Ettore Scola y Ruggero Maccari, es un retrato de la vida en Italia en pleno boom económico, a través de la figura de un hombre histriónico, irresponsable, vacío, por momentos generoso y amistoso, que encarna perfectamente la sociedad italiana de esos años.



L`avventura (La aventura), 1960. Michelangelo Antonioni

Durante un crucero por las islas Lipari, Anna desaparece en la nada. Su marido Sandro y sus amigos la buscan desesperadamente sin ningún resultado. Durante la exploración, Sandro se enamora de Claudia, una amiga de Anna. Los dos, con el pretexto de seguir investigando, en realidad emprenden un viaje de amor.

La inestabilidad de los sentimientos es el tema central junto con la dificultad de comunicación y el vacío de la existencia burguesa.



La Dolce Vita (La Doce Vita), 1960. Federico Fellini

Marcello, escritor fallido tiene encuentros y experiencias en la Roma mundana, cinematográfica e intelectual. La existencia fragmentada de Marcello, seducido por los frívolos placeres de la “dolce vita” romana, se expresa en los encuentros de cada día, entre los caprichos y amenazas de una amiga celosa y paranoica, la malograda relación con su padre y los vicios compartidos con una aristocracia árida y artificial.

El filme es un viaje a través del disgusto, retrato de una Roma descrita como una Babilonia precristiana, fascinante e infame.



La grande guerra (La gran guerra), 1959. Mario Monicelli

Es 1916, Primera Guerra Mundial. Oreste Jacovacci y Giovanni Busacca son dos jóvenes soldados que intentan sobrevivir en la guerra evitando el campo de batalla. Tras ser engañado por Oreste, que le había pedido dinero con la promesa de conseguirle la inhabilidad, Giovanni es alistado. Sin embargo, el destino les hace volver a encontrarse y, a pesar del rencor de Giovanni, entre los dos nace una fuerte amistad. Ambos son enviados al pueblo de Tigliano, donde, a la espera de ser destinados al frente, se quedan en la retaguardia siendo obligados a un duro adiestramiento.



La marcia su Roma (La marcha hacia Roma), 1962. Dino Risi

Italia, después de la primera guerra. Hay crisis y desesperación entre la gente. Es difícil encontrar trabajo y algo de comer para la familia y por esto muchos veteranos viven de las maneras más insólitas. Exactamente como Domenico Rocchetti, el cual adhiere al fascismo para sobrevivir al igual que otros, que en octubre del 22 emprenden la marcha hacia Roma de una manera bastante anómala.



La Notte (La Noche), 1961. Michelangelo Antonioni

Con este filme, Antonioni vuelve a sumergirse en las temáticas burguesas, indagando en la falta de comprensión y la soledad.

Tras diez años de matrimonio, la enfermedad mortal de un amigo sumerge en una crisis a la mujer de un escritor. Durante una recepción, ambos vagan por separado entre la gente, entregándose a coqueteos que no conducen a ninguna parte. A la mañana siguiente ambos saben que el cariño entre ellos ha dejado de existir. Esta famosa realización de Antonioni sugiere mediante imágenes prolifas lo efímero de las relaciones, sin recurrir a acciones de importancia y con un mínimo de diálogos.



Lo Sceico Bianco (El Jeque Blanco), 1952. Federico Fellini

En sus primeros dos días de matrimonio, Iván, un puntilloso oficinista, lleva a su virginal esposa a Roma de luna de miel a una audiencia con el Papa y a la vez, presentarle a su tío. Llegan temprano y ambos tienen tiempo para un respiro. Es precisamente entonces cuando ella conoce a “El jeque blanco”, el héroe de una fotonovela de la que no ha dejado de leer un solo número. Esa misma tarde, acabará en la playa con el jeque a varios kilómetros de Roma, mientras su marido clama que se ha vuelto loca. El filme muestra a un Sordi memorable y una Roma todavía realista, pero ya deformada por el talento visionario de Fellini.



Mamma Roma (Mama Roma), 1962. Pier Paolo Pasolini

Mamma Roma, fue el segundo filme de Pasolini. En él narra la historia de una prostituta con anhelos pequeño-burgueses, que decide dejar atrás su anterior vida y entregarle mejores condiciones a la de su hijo. Sin embargo por más que lo intenta su pasado vuelve a ella a través de su ex proxeneta, quien la obliga una y otra vez a volver a la calle. Por más que Mamma Roma ambicione abandonar su vida anterior, el pasado vuelve; involucrando esta vez también a Ettore, su hijo, cuya vida tiene un trágico desenlace.



Senso (Livia), 1954. Luchino Visconti

Livia es la historia de un amor apasionado, producto de la época y de las circunstancias. La acción transcurre en Venecia, en el año 1866, cuando Austria ocupaba la región de la península Itálica. Una hermosa condesa, casada con un noble, protege e un pariente suyo que representa las rebeldías y las ansias de libertad de su pueblo, que quiere sacudir el yugo del extranjero dominador. Sin embargo, surge en su vida la presencia de un joven y apuesto teniente austriaco, de quien termina por enamorarse profundamente, que olvida su posición, se enfrenta con la maledicencia y reniega de sus principios. El amor hace ver las cosas de un modo muy particular, en un mundo de maldad que se convulsiona por una conflagración patriótica.



Un americano a Roma (Un americano en Roma), 1954. Steno

Nando Moriconi, un personaje sacado de “Un giorno in pretura”, es un joven del barrio del Trastevere en Roma, al que le gusta en exceso todo lo americano y que lamenta no haber nacido en Kansas City. Nando alterna su marcado acento romano con unos americanismos inverosímiles y repite continuamente los diálogos que ha aprendido de las películas americanas.

