

El encabezamiento se vale, con una variante, del título de la comedia de Vittorio De Sica, *Ayer, hoy y mañana* (Ieri, oggi domani, 1963), con Sophia Loren y Marcello Mastroianni, representativa de cuando las películas italianas se exhibían en salas de todo el mundo, y algunas, como la de De Sica que mencionamos, con muchísima concurrencia.

Con seguridad, a muchos de los lectores de *Ventana Indiscreta* no se les ocurriría pensar que hubo tiempos en que la cartelera peruana recibía anualmente decenas de películas italianas. En la década de 1960 la producción italiana ocupó el segundo lugar en el volumen de estrenos en la cartelera limeña, por debajo solamente de la norteamericana, dejando en tercer puesto a la que en las tres décadas precedentes había estado en segundo lugar, la mexicana. Y eso que los estrenos mexicanos siguieron siendo numerosos en esa década. Ciertamente, eran tiempos en que la cartelera tenía una variedad de origen que hoy parece inimaginable, aunque igual en esos tiempos nos parecía muy poco y nos quejábamos tanto como nos quejamos ahora de las estrecheces de la programación de las multisalas. Vistas las cosas a la distancia, es evidente que había menos motivos justificados de queja si comparamos el panorama de la época con el que tenemos hoy en día.

Ha pasado mucho tiempo desde entonces y hacer un balance del cine italiano de estos tiempos requiere señalar algunos antecedentes para poner en perspectiva un panorama que de otro modo podría verse muy desdibujado sin esas referencias.

Del neorrealismo a la comedia popular

La cinematografía italiana vivió en el periodo silente una etapa de auge con los péplums que se adelantaron a *Intolerancia* (Intolerance, 1916) de David W. Griffith, entre ellos *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Maciste* (Luigi Borgnetto y Vincenzo Denizot, 1915), *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) o *Los últimos días de Pompeya* (Gli ultimi giorni di Pompei, Eleuterio Rodolfi y Mario Caserini, 1913), y con el ciclo de los melodramas de las famosas divas, con Francesca Bertini en primer

CINE ITALIANO:

ayer, hoy (¿y mañana?)

Pese a haber tenido momentos de verdadero esplendor, el panorama actual del cine italiano presenta una industria difícil de registrar, tan diversa como difusa. Ante esto, realizar un panorama acertado que pueda describir e, incluso, predecir su desarrollo en el futuro, resulta una labor cada vez más desafiante y obliga a revisar la historia del cine en Italia en busca de respuestas.

Isaac León Frías



Ayer, hoy y mañana ◀
Fuente: beatricebrandini.it

lugar y otras exponentes de las expresiones no verbales de la pasión y la congoja. Ese periodo beneficioso para los productores y para la imagen internacional de la industria local se vio interrumpido a lo largo del duradero régimen fascista en el que, no obstante, el gobierno apoyó a la industria y, entre otras cosas, instaló los enormes estudios de Cinecittà, inauguró el Centro Sperimentale di Cinematografia y la Mostra de Venecia, el primer festival internacional de cine, que marcó la pauta para los que vendrían más adelante. Hubo algunos títulos que trascendieron el espacio nacional durante el periodo mussoliniano, entre ellos algunas comedias protagonizadas por Vittorio De Sica y relatos épicos como *Sin novedad en el Alcázar* (*L'assedio dell'Alcazar*, 1940) de Augusto Genina o *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, 1941) de Alessandro Blasetti, pero fueron escasos. Eso no significa que en la producción de esos veinte años no se encuentren obras muy valiosas que han pasado inadvertidas a la mirada de críticos e historiadores y que han dado lugar a estereotipos que se vienen cuestionando. Es un periodo que precisa una revisión completa.

Ahora bien, y en rigor, el prestigio acompañó al cine Italiano entre 1945,

año de la realización de *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*) de Roberto Rossellini, hasta 1975, año de la muerte de Pier Paolo Pasolini. Aclaro: la primera es una fecha cierta, mientras que la segunda es solamente referencial pues, aunque podamos agregar a ella la partida de Luchino Visconti, cuatro meses después de la de Pasolini, esta terminación tiene un significado más bien simbólico porque es imposible fijar un límite exacto. Una película dedicada a Vittorio De Sica y de vocación nostálgica, *Nos habíamos amado tanto* (*C'eravamo tanto amati*, 1974) de Ettore Scola, contribuye a esa fecha de cierre más allá de que permanezcan en la arena Federico Fellini y Michelangelo Antonioni por varios años más y de que otros, como Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi y los hermanos Paolo y Vittorio Taviani, contribuyan a mantener viva la antorcha creativa ya fijada por los autores más valiosos de esa cinematografía: además de Visconti, Fellini y Antonioni, también Roberto Rossellini y Vittorio De Sica; estos dos últimos, los nombres mayores del neorrealismo.

Al menos dos de los más poderosos productores locales, Carlo Ponti y Dino de Laurentiis, fueron más conocidos en su época que sus congéneres nor-

teamericanos, y no solo por estar casados con Sophia Loren y Silvana Mangano respectivamente, pues ambos se hicieron muy notorios por su propia función gestora y por su imagen de especialistas y de magnates. Son ellos dos de los responsables del despegue industrial y del afianzamiento posterior, el mismo que favoreció y acompañó el prestigio autoral durante casi ese mismo periodo.

El éxito comercial provino esencialmente de un puñado de géneros populares que se asentaron en Italia de modo mucho más sólido que en otras cinematografías europeas. Uno de ellos, visto con la perspectiva que ofrece analizarlo desde el presente, es la comedia, que vivió la etapa más productiva que haya experimentado ese género no solo en ese país peninsular sino en todo el continente europeo. La comedia se prodigó en manos de realizadores dotados como Alberto Lattuada, Luigi Comencini, Dino Risi y Mario Monicelli, secundados por un equipo inspirado de guionistas y con un grupo realmente privilegiado de intérpretes (Totò, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Ugo Tognazzi y Nino Manfredi en los roles protagónicos), y experi-



mentó al menos veinticinco años de franco despliegue creativo.

Otro género de enorme arraigo fue el péplum, que actualizó las representaciones que a comienzos de siglo le dieron a Italia primacía en la épica ambientada en la Roma antigua. El péplum tuvo entre sus artífices a Vittorio Cottafavi, Mario Bava, Pietro Francisci, Sergio Corbucci y Duccio Tessari. También el horror y el *giallo*, con el mismo Bava, Riccardo Freda, Lucio Fulci y el más conocido Dario Argento. Fuera de Inglaterra, Italia fue el país europeo que en mayor medida aportó en el terreno del cine fantástico. Por cierto, también hay que destacar el wéstern mediterráneo que con Sergio Leone alcanzó su mayor altura de estilización y que contó con el aporte de Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Tonino Valerii y algunos más.

Después de 1975

Aunque todavía prosiguió la producción en el terreno de los géneros, la declinación se fue haciendo notoria en los volúmenes de recaudación y en el balance general de los resultados creativos. Los maestros de la comedia mostraron señales de decaimiento pese a que siguieron asomando eventualmente películas muy logradas, como *Romance popolare* (Romanzo popolare, 1974) de Monicelli o *Perfume de mujer* (Profumo di donna, 1974) de Dino Risi, por ejemplo). Se acentuó la vertiente erótica de la comedia con el protagonismo de Laura Antonelli o Edwige Fenech, y la figura de Pasquale Festa Campanile en la dirección de varias de ellas. Por su parte, Ettore Scola, que se inició como guionista, de alguna manera tomó el relevo de los maestros de la comedia con una carrera desigual en la que se alternan aciertos y títulos menos logrados. El *giallo* siguió su marcha junto a otras modalidades criminales y Sergio Leone compuso en los ochenta la que sería su última película, *Érase una vez en América* (C'era una volta in America, 1984), una de las más hermosas recreaciones en la historia del cine peninsular.

En los años setenta, Bertolucci despuntó como el autor más conocido después del éxito de *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, 1972), al que se sumaron *1900* (Novecento, 1976), *La luna* (1979) y, más tarde, *El*



► **Cinema Paradiso**
Fuente: Classic Art Films

último emperador (The Last Emperor, 1987). Los hermanos Taviani fueron los puntales del cine de festival, e iban apareciendo nombres nuevos que ventilaban un poco un panorama más bien grisáceo. Entre ellos algunos directores de comedias como Nanni Moretti, Maurizio Nichetti, Roberto Benigni, todos ellos también actores protagónicos de sus filmes, que tienen en común un sello propio, distinto del de la comedia de la generación precedente. Sin embargo, esa corriente se ha ido desdibujando y el que ha permanecido como un nombre capital en el cine italiano de las últimas décadas, Nanni Moretti, ha evolucionado hacia una modalidad de comedia más reflexiva o hacia el melodrama familiar.

Los tiempos que corren

Hasta los años setenta la industria italiana tuvo como soporte empresas de producción muy sólidas y canales de distribución nacional e internacional que funcionaron bien, aunque no en todas partes con la misma eficacia. Esas empresas y esos canales dejaron de existir y el cine italiano casi dejó de ser visto fuera de las fronteras del país, salvo por algunos títulos que, de cuando en cuando, trascienden los límites locales. A comienzos de los noventa, por ejemplo, *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, 1988), de Giuseppe Tornatore, tuvo una enorme resonancia

y años más tarde, *La vida es bella* (La vita è bella, 1997) de Roberto Benigni. Pero se trata de triunfos aislados que no forman parte de una continuidad que tenga las condiciones de generar réplicas o sucesiones. La opción de las secuelas es apenas abordada y no hay ninguna cinematografía del mundo que pueda competir con la norteamericana en lo que se refiere al diseño de series o sagas de larga duración.

Las condiciones económicas generales de la industria, que ya estaban debilitadas, se vieron aún más recortadas durante el gobierno de Silvio Berlusconi. Las televisiones y los gobiernos regionales compensaron en parte ese vacío, pero no lograron restablecer la situación previa. La fórmula de la coproducción, de la que Italia fue uno de los países precursores desde los años cincuenta, ha sido otra manera de tentar la suerte en otras plazas nacionales. Los acuerdos de intercambio en la Unión Europea suponen, asimismo, una pequeña cuota de pantallas adicionales, pero en una medida que no es significativa. La misma asistencia del público italiano, y no únicamente para ver los productos locales, es menos voluminosa de la que se advierte en Francia o Alemania, por ejemplo.

No solo se extinguieron los géneros que le dieron circulación mundial al cine peninsular sino también los intérpretes que lo identificaron. Muy pocas actrices fueron tomando el relevo en



► **Malena**
Fuente: filmaffinity.com

una cinematografía que, desde que Silvana Mangano mostrara sus muslos en *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe De Santis, 1949), fue una de sus señales de identidad (no los muslos, necesariamente, pero sí la exuberancia femenina). Después de Laura Antonelli, Ornella Muti o Agostina Belli, apenas Monica Bellucci, convertida en una actriz muy cosmopolita, puede ser mencionada con la certeza de que va a ser identificada, pues las otras (Maria Grazia Cucinotta o Francesca Neri, para señalar dos nombres de cierta representatividad), son menos conocidas. Por el lado masculino, no hay en estos tiempos ni uno solo que tenga un mínimo de “posicionamiento” internacional, si exceptuamos, y eso, a Nanni Moretti, que es más bien un director-actor que apunta a una audiencia relativamente restringida y no una figura que atraiga a un público más o menos extendido.

Después de la partida de esa brillante generación de intérpretes de la *commedia alla italiana* de los buenos tiempos, no ha aparecido ninguno que haya destacado de manera especial, si exceptuamos a los Moretti, Benigni y pocos más que, además, se han concentrado en sus propias películas; salvo Massimo Troisi, el protagonista de *El cartero* (Il postino, 1994), cuya carrera fue relativamente breve. Tampoco en otros géneros ajenos a la comedia hay nombres que mencionar,

y no porque no haya buenos actores, que los hay (Sergio Castellitto, Silvio Orlando, Diego Abatantuono, Enrico Lo Verso, Michele Placido, que también han hecho comedias), pero cuyos nombres son prácticamente desconocidos fuera de Italia, a no ser que se trate de los pequeños círculos cinéfilos de aquí y de allá.

Veteranos, menos veteranos y algunos más recientes

El panorama del cine italiano actual, en el que la producción anual de largos es de varias decenas, asemeja hoy al de un tupido archipiélago en el que se encuentra una diversidad de realizadores, con empresas variadas y con apoyos de sus regiones de origen, pero sin el trazado que antes permitía poder hacer un cuadro de géneros y de tendencia, y no porque no los haya sino porque están más sueltos y las fronteras se difuminan bastante. Por lo pronto, y pese al relativo escaso eco que tienen hoy las películas italianas no ya en la taquilla sino en los mismos festivales, frente, por ejemplo, al que sí tienen el cine rumano o el portugués, hay títulos y nombres que destacan en el conjunto. Entre ellos, los veteranos Marco Bellocchio, Nanni Moretti y los hermanos Taviani siguen demostrando una capacidad expresiva que los

pone en un lugar especial. Bertolucci, ya lejos de los proyectos de gran envergadura que hizo en los años setenta y ochenta, ha hecho obras de carácter más intimista y concentrado. Gianni Amelio, el director de *Lamerica* (1994), ha perdido algo de cartel en años recientes pero sigue en actividad.

Entre los más conocidos, con una carrera ya relativamente extensa, se encuentra Giuseppe Tornatore, el director de *Cinema Paradiso*, que sigue siendo su título de gloria, aunque ni esa película ni otras posteriores como *El hombre de las estrellas* (L'uomo delle stelle, 1995), *La leyenda de 1900* (La leggenda del pianista sull'oceano, 1998) y *Malena* (2000), está a la altura de lo que hacen sus colegas más valiosos. Menos incluso Gabriele Salvatores, que se hizo conocido con *Mediteráneo* (1991) pero que luego no ha rendido mucho. Otro de larga carrera, muy



prolífico y con un registro de comedia poética muy personal, casi siempre en clave baja, es el boloñés Pupi Avati. En una modalidad de comedia dramática se encuentra la obra de Paolo Virzì, un cineasta en progreso, director de *Ovosodo* (1997), *Besos y abrazos* (*Baci e abbracci*, 1999) y *El capital humano* (*Il capitale umano*, 2013).

Quienes más resonancia han logrado en años recientes son Matteo Garrone, el autor de *Gomorra* (2008) y *Reality* (2012), y más aún Paolo Sorrentino, cuyos *El divo* (*Il divo*, 2008) y *La gran belleza* (*La grande bellezza*, 2013) han tenido una buena carrera internacional. También se ha hecho notar Gabriele Muccino, el director de *El último beso* (*L'ultimo bacio*, 2001) y *Acuérdate de mí* (*Ricordati di me*, 2003) ubicado en el registro de la comedia romántica que luego ha venido dirigiendo de manera alternativa en su

país y en Estados Unidos, siendo probablemente el único caso de director europeo con ese perfil en la actualidad. Otro realizador notorio es el turco-italiano Ferzan Öztepek, conocido por *Hamam: el baño turco* (*Hamam*, 1997) y *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*, 2003), entre otros filmes.

También hay realizadoras con una obra apreciable. Entre ellas, Francesca Comencini, hija de Luigi y realizadora, entre otros títulos, de *La palabra de mi padre* (*Le parole di mio padre*, 2001) y *Un día especial* (*Un giorno speciale*, 2012), y Francesca Archibugi, autora de *Cuestión del corazón* (*Questione di cuore*, 2009) y *El nombre del niño* (*Il nome del figlio*, 2016), están entre las realizadoras que, con propuestas distintas, cubren en parte el vacío de las veteranas Lina Wertmüller y Liliana Cavani, que fueron nombres prominentes en los años setenta.

En el cine documental, Gianfranco Rosi, con *Sacro GRA* (2013) y *Fuego en el mar* (*Fuocoammare*, 2016), actualiza la tradición de un cine social con procedimientos que recuperan algunas técnicas del *cinema vérité* de los años sesenta. La pareja Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi trabaja con materiales de archivo, con el llamado *found footage*, para elaborar cuadros de la Italia de la Primera Guerra Mundial y el fascismo, ajenos a los modos habituales del cine de no ficción que utiliza fuentes similares.

Aun cuando el cine italiano sigue por debajo de los estándares a los que nos habituó en tiempos pasados, nunca se sabe cuándo se puede producir un salto. No es inviable una renovación en un plazo incierto, aunque los indicadores del momento no sean muy auspiciosos. ◻



El capital humano ◀

Fuente: higlossentertainment.com.au