

La MUESTRA INTERNACIONAL

de ARTE CINEMATOGRAFICO de VENEZIA: una historia controvertida



El siguiente artículo nos presenta la célebre Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia, la más antigua y una de las competencias de cine más prestigiosas del mundo.

Mariarosaria Fabris¹

¹ Universidade de São Paulo.

Este concurso nace en 1932 en el marco de la Bienal de Venecia, a su vez una de las instituciones culturales más importantes del mundo. El máximo premio asignado por el jurado a la mejor película en concurso es el León de Oro, mientras que el mejor director de filme es galardonado con el León de Plata. Son importantes también la Copa Volpi, premio que reciben tanto el mejor actor como la mejor actriz, así como el Gran Premio del Jurado. Junto a la selección oficial de películas en concurso, esta reseña cinematográfica incluye otras innovadoras secciones, como Orizzonti, un ejemplo del espacio que la organización quiere dar a directores y filmes emergentes y reafirmar su condición vanguardista.

Afectada por una crisis severa en los primeros años veinte, la industria cinematográfica italiana comenzó a recuperarse en 1929 y continuó dando sus frutos durante todo el periodo del así llamado cine italiano de los años treinta (1929-1943), cuando el régimen fascista promovió una serie de iniciativas para transformar el séptimo arte en una poderosa herramienta de propaganda. Precedidos por la creación del Istituto Luce en la década anterior, surgieron: la Muestra Internacional de Arte Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía, el Centro Experimental de Cine y los estudios de Cinecittà. Primero entre los festivales de prestigio dedica-

dos a la décima musa, el de Venecia inició sus actividades entre el 6 y el 21 de agosto de 1932 en el hotel Excelsior del conde Giuseppe Volpi de Misurata, su creador. La muestra de cine, que desde su segunda edición concedió premios y tuvo frecuencia anual, nació bajo el signo de la ideología del régimen fascista en cuanto a las películas italianas que fueron galardonadas hasta principios de los años cuarenta. Incluso cuando no tenían carácter patriótico-militar, pertenecían al género de películas históricas que, al igual que las de guerra, asumían la tarea de difundir “ciertos motivos retóricos tales como el orgullo de la raza, y los más altos sentimientos de la nación”, según palabras de Francesco Savio.

Después de una interrupción entre 1943 y 1945, en las ediciones de la posguerra, obras significativas del neorrealismo, aunque aceptadas en la reseña cinematográfica, no tuvieron el reconocimiento de la crítica. Las películas italianas galardonadas con el León de Plata fueron *Los inútiles* (I vitelloni, 1953) y *La strada* (1954) de Federico Fellini, y *Las amigas* (Le amiche, 1955) de Michelangelo Antonioni, quien en 1964 ganaría el León de Oro con *Desierto rojo* (Il deserto rosso), dos representantes de la generación intermedia entre el neorrealismo y la nueva corriente del cine italiano.

La concesión del León de Oro a *Romeo y Julieta* (Romeo e Giulietta,

1954) de Renato Castellani, en detrimento de *Senso* (1954) de Luchino Visconti, desencadenó una gran controversia. Los partidarios de Visconti acusaron al jurado de ceder a las presiones del partido político que gobernaba, la Democrazia Cristiana, el cual boicoteaba a *Senso* porque el filme permitía establecer un paralelo entre el pasado histórico y la realidad política del momento, en el que las iniciativas democráticas eran sofocadas paulatinamente. Otra dura reacción de los que estaban a favor de Visconti surgió a partir de la concesión del premio del jurado —y no del premio más alto— a *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960). Visconti, que había ganado el León de Plata por *Noches blancas* (Le notti bianche, 1957), finalmente conquistó el León de Oro con *Sandra* (Vaghe stelle dell'Orsa, 1965). Muchas críticas recibió también el premio otorgado *ex aequo* en 1959 a *La gran guerra* (La grande guerra) de Mario Monicelli (uno de los líderes de ese género que a partir de 1961 se llamaría *commedia all'italiana*) y a *El general de la Rovere* (Il generale Della Rovere, 1959) de Roberto Rossellini, una película que, según las izquierdas, traicionaba los ideales de la Resistencia italiana, movimiento que surgió en oposición al fascismo.

A finales de los años cincuenta y sesenta, se presentaron al Festival algunos directores de cine emergentes: Valerio Zurlini (León de Oro por

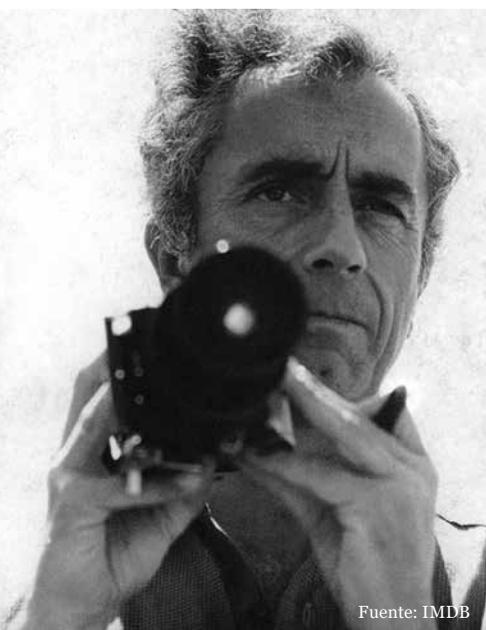


Fuente: Studio Morabito



Fuente: Nuovo Cinema Locatelli

Gianfranco Rosi, ganador del Oso de Oro por *Sacro GRA* (2013), y Emanuele Crialese, ganador del Premio Especial del Jurado por *Terraferma* (2011).



Fuente: IMDb

Michelangelo Antonioni ganó el León de Oro por *Desierto rojo* (1964).



Fuente: Pinterest

Romeo y Julieta (1954), de Renato Castellani.

Crónica familiar, Cronaca familiare, 1962), Francesco Rosi (León de Oro por *Manos sobre la ciudad*, *Le mani sulla città*, 1963), Pier Paolo Pasolini (Premio del jurado por *El evangelio según San Mateo*, *Il vangelo secondo Matteo*, 1964), Gillo Pontecorvo (León de Oro por *La batalla de Argel*, *La battaglia di Algeri*, 1966), Marco Bellocchio (León de Plata por *China está cerca*, *La Cina è vicina*, 1967), Carmelo Bene (León de Plata por *Nostra Signora dei Turchi*, 1968), Ermanno Olmi, Vittorio De Seta, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Paolo y Vittorio Taviani, Giuliano Montaldo, Florestano Vancini y Tinto Brass.

En 1968 la protesta explotó en el Festival: directores famosos retiraron sus películas de la competencia pocos días antes de la apertura y la inauguración oficial fue postergada 48 horas. Ferreri, Pontecorvo, Francesco Maselli, Roberto Faenza, Franco Solinas y en seguida también Pasolini, Bertolucci y Liliana Cavani se pronunciaron en contra del reglamento, el cual se mantenía invariable desde la fundación de la mues-

tra, mientras que otros se alinearon a favor. En la noche del 26 de agosto, con la intervención de la policía, el Palazzo del Cinema fue desalojado y la asamblea suspendida: Cesare Zavattini, entonces presidente de esta, fue retirado de la sede del Festival aún sentado en su silla que se negaba a abandonar. La XXIX edición marcó el fin de la entrega de los premios; de hecho, desde 1969 hasta 1979 la muestra no fue competitiva o no tuvo lugar.

A partir de los años ochenta, el Festival otorgó varios premios a autores italianos, tanto a directores afirmados —Francesco Maselli (Premio del jurado por *Una historia de amor*, *Storia d'amore*, 1986), Ermanno Olmi (León de Plata por *Larga vida a la señora*, *Lunga vita alla signora!*, 1987, y León de Oro por *La leyenda del santo bebedor*, *La leggenda del santo bevitore*, 1988)— como a representantes de las nuevas generaciones: Premio del jurado a Nanni Moretti por *Dulces sueños* (*Sogni d'oro*, 1981), a Mario Martone por *Morte di un matematico napoletano* (1992), a Giuseppe

Tornatore por *Fabricante de estrellas* (*L'uomo delle stelle*, 1995), a Paolo Virzì por *Ovosodo* (1997) y a Emanuele Crialese por *Terraferma* (2011); León de Plata a Carlo Mazzacurati por *Il toro* (1994); León de Oro a Gianni Amelio por *Así reían* (*Così ridevano*, 1998) y a Gianfranco Rosi por *Sacro GRA* (2013).

Con la llegada del tercer milenio, el Festival creó dos nuevas secciones, Nuovi territori y Venezia Digitale, siempre abierto a la experimentación, como lo había hecho en el pasado cuando presentó *El misterio de Oberwald* (*Il mistero di Oberwald*, 1980) de Michelangelo Antonioni, ejemplo pionero del cine electrónico, y *Julia y Julia* (*Giulia e Giulia*, 1987) de Peter Del Monte, el primer largometraje rodado en alta definición. En el 2015, la presencia entre los competidores de *Beasts of No Nation* (2015) de Cary Fukunago, producido por streaming, lanzó un nuevo desafío al Festival: en este tiempo de transición, si los servicios interactivos de la televisión reemplazan las salas de cine, ¿cuál será el futuro del séptimo arte? ◻

Mi viaje al sur de Italia (no el de Scorsese, el mío)

Ana Carolina Quiñónez Salpietro

En algún lugar al que nunca he viajado en el Mediterráneo se desarrolla *Stromboli* (1950), una película de Roberto Rossellini sobre una mujer de ciudad que se muda a una isla de pescadores. Un trozo de tierra rocosa habitado por un volcán, vegetación rala, mujeres de negro con pantorrillas gruesas, niños que se hacen mayores antes de tiempo y hombres que se sienten más cómodos en el mar mezclados con bestias que en casa.

Stromboli es un lugar desconocido, pero con un aire familiar. Rossellini filmó alguna de sus mejores películas en las ruinas de la Segunda Guerra Mundial: *Alemania, año cero* (Germania anno zero, 1948), *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945) y *Paisà* (1946), y luego hizo otro puñado de sus maravillosas creaciones a partir de los silencios o ruinas del neorealismo: *Europa '51* (1952), *Viaje a Italia* (Viaggio in Italia, 1954), o *Ya no creo en el amor* (La Paura, 1954). La bisagra entre ambas etapas es *Stromboli*, film que podría haber sido interpretado por mi madre. En algunas secuencias, puedo ver su cara sobrepuesta a la de Ingrid Bergman en su primera incursión con el director italiano por el que sacrificó su reino en Hollywood.

Acababa de terminar la universidad, de cumplir 22 años y de casarse. Pecosita, espigada, tetona, algo narizona, con los labios pulposos de Monica Vitti y el pelo del color de los caballos alazanes. Ana era la segunda hija de un calabrés con una chiclayana. Era la década de los ochenta y el ideal de belleza imponía chicas con narices respingonas y diminutas, rubias con la piel bronceada, como si la piel fuese una continuación del color de pelo. Ana desentonaba en su grupo de amigas del colegio de monjas, pero alguien en el barrio notó que desentonaba de una manera hermosa. Y se casó con ella.

Él era un ingeniero metalúrgico amateur y le habían ofrecido un puesto bien pagado en San Juan de Millotingo, un pueblo minero en las alturas de la sierra de Lima. Ella acababa de terminar con el pie derecho la carrera de Educación Especial, pero dio un paso al costado para seguirlo a él y a la idea de una familia propia. Habían intentado desanimarla diciéndole que el pueblo no se parecía en nada a



► **Ingrid Bergman en *Stromboli*.**

Fuente: Pinterest

los de las postales con casitas de piedra de techo dos aguas bajo el cielo azul, que solo había montañas e ichu, y que la gente era dura como su clima. Era una muchacha testaruda, que es cuando la obstinación se encuentra con la insolencia, y se mudó.

Si en Lima desentonaba, en San Juan de Millotingo chirriaba. Pasaba la mayor parte del tiempo con la cara cuarteada por el clima encerrada estudiando para sus exámenes de inglés o intentando cocinar platos que nunca terminaban de hacerse por culpa de la altura. Dentro o fuera de la casa sentía miedo. Adentro escuchaba ruidos que

no podía identificar. Afuera tiraban piedras a su casa. Los niños interactuaban poco con ella. Y las mujeres del pueblo la veían con una desconfianza que al menor estímulo se transformaba en desdén, como le pasaba a Karin en *Stromboli*. Karin, en un intento por adueñarse de la vieja casa donde la había depositado su marido, pinta con flores la pared y esconde las reliquias familiares. Nota que un grupo de vecinas tiene los ojos clavados en ella, y las invita a pasar y dejar el marco de la puerta. Lo único que consigue es que se vayan en dirección contraria.

En otra escena, ella, desesperada, busca conversar con un niño y no logra arrancarle palabras; se vuelve a estrellar contra una pared. Karin no es retratada como una pobrecita sufriente; es una mujer incorregible, con contradicciones y flaquezas, que se resiste a adoptar hábitos de los lugareños para camuflarse entre ellos. Esa falta de humildad, que le señala la tía anciana de su esposo, molesta al pueblo, a su esposo y enfurece al volcán, personaje esencial en *Stromboli*.

En San Juan de Millotingo, una chica joven que le ayudaba a lavar la ropa le aconsejó a mi mamá que no tuviera un hijo ahí, que, si nacía, corría el riesgo de que le cortaran la cara. Ella no lo sabía, pero era probable que mientras escuchaba e imaginaba esa pesadilla, estuviera embarazada de su primer hijo o hija. Descubrió que estaba encinta mientras lo estaba perdiendo. La llevaron de emergencia a Lima. Tenía 22 años, pero en San Juan de Millotingo ella terminó de hacerse mayor. Un año y unos meses después nació yo. Y me siguieron tres hermanos. Todavía cuando digo que soy la hermana mayor siento que algo dentro de mí se resuelve, que estoy ocultando a la chica de 22 años que se metió en la boca del lobo desobedeciendo advertencias.