



Fuente: MovieTimes

Foto:
*La gran
belleza*



La CORRUPCIÓN como un fenómeno arraigado en la sociedad ITALIANA se describe en la literatura de la Antigua Roma, en la poesía de DANTE y en pasajes de la obra de LEOPARDI.

Tiempo después, el CINE es el que se ha encargado de abordar dicho FENÓMENO: desde cineastas CLÁSICOS como Francesco Rosi hasta realizadores CONTEMPORÁNEOS como Paolo Sorrentino. Ese devenir cinematográfico de la mirada de la corrupción en el país EUROPEO es el que analiza este artículo.

★ GIAMPAOLO MOLISINA

Ilegalidad, corrupción y *malaffare*¹ en el **CINE ITALIANO**

¹ Término italiano de difícil traducción al español; una suerte de tendencia a conducir una vida no conforme con la ley y con las normas morales.

ndro Montanelli¹, sobre la plaga de la corrupción en Italia, decía lo siguiente:

Que [la corrupción] sea inextirpable, de eso estoy seguro porque ha durado dos mil años. La corrupción no se encuentra solo en la política: ¡está en la sociedad italiana! Nosotros los italianos hemos siempre corrompido a todos. A todos los que han venido a Italia para convertirse en “dueños” los hemos corrompido [...]. Debemos meternos en la cabeza que la lucha contra la corrupción se hace de una sola manera: cambiando a los italianos y no cambiando a las clases políticas. Las clases políticas, incluso aquellas nuevas, se corrompen. Es inevitable. [traducción del autor] (Bluecheer90, 2017, 27:37-28:34).

Y en el mundo del arte, en sentido amplio, la corrupción se jacta de un currículum igualmente milenario. Las novelas, el teatro, la filosofía, el cine desde cuando existe, han creado personajes dominados por la corrupción y esto demuestra que no se trata de circunstancias ocasionales, debidas exclusivamente a instituciones públicas defectuosas, a la falta de controles, a estructuras políticas y jurídicas mal hechas que la vuelven más difusa o que incluso estimulen su existencia. Ciertamente, la falta de controles facilita aquella enfermedad social, pero la corrupción es intrínseca al alma de los individuos de todas las épocas y de todos los lugares. Si no fuese así, los autores de las más variadas obras no nos narrarían las gestas de corruptos y de corruptores que históricamente han permeado la sociedad en todo el mundo.

La tragedia griega retrata a la corrupción como uno de los elementos principales de los protagonistas de las obras de Eurípides, Sófocles y, en

particular, de Aristófanes. Y algo similar ocurrió en la antigua Roma; basta con leer a Cicerón, Ovidio y Virgilio para comprender este fenómeno en toda su dimensión. Y si queremos observar otras épocas y otros autores, encontramos la corrupción incluso en la corte del rey Arturo, en las obras de San Agustín y en la patrística. Montaigne le dedica muchas páginas de sus *Ensayos*, La Fontaine habla de ella en varios de sus poemas, La Rochefoucauld en sus *Máximas*. En el infierno dantesco los corruptos atestan las Bolgias. Pero el autor central que describe y estigmatiza a los corrompidos y corruptores es Shakespeare. En Italia, después de Dante, Boccaccio, Savonarola y Ariosto, le toca a Manzoni la tarea de describirla, y quizá logra alcanzar la profundidad del análisis moral shakespeariano. Leopardi la analiza en sus *Opúsculos morales* y en el *Zibaldone*. Luego, Voltaire, Rousseau, Diderot, Victor Hugo, Stendhal, Pareto, Mazzini, Marx inclusive, la han convertido en un elemento nodal del capitalismo. La lista sigue, es interminable.

Y el cine italiano, ¿cómo se configura frente a un drama tan atávico y tan presente en la estructura medular de su sociedad y en la estructura moral del propio país? ¿Cuánto y cómo nos cuenta un fenómeno tan grave y relevante como la corrupción? ¿En qué medida es un tema de su narración, en cualquiera de los modos en los que se presenta, del soborno al favor, a la simple contaminación de los comportamientos?

Una mirada al pasado

Dando una mirada al escenario italiano del pasado, precisamente a los años sesenta y setenta —el cine que se ocupa de temáticas sociales y políticas que intentan sacudir las conciencias y que, a partir del análisis neorrealista de los hechos, les otorga un juicio crítico conciso, con la intención manifiesta de despertar en lo profundo el adormecimiento

"EN *LAS MANOS SOBRE LA CIUDAD*, FRANCESCO ROSI DENUNCIA CON CORAJE LAS COLUSIONES EXISTENTES ENTRE LOS DIVERSOS ÓRGANOS DEL ESTADO Y LA EXPLOTACIÓN EDILICIA EN NÁPOLES".

general de la opinión pública del tiempo—, se encarna un cine que comienza a explorar una parábola diferente a aquella de autor de los años sesenta y que emprende un camino que aborda temáticas distintas. De las venas surrealistas y existencialistas de Fellini y Antonioni se emancipa una nueva visión de autor que ve en el cine el medio ideal para denunciar la corrupción y el crimen, ya sea del sistema político o del mundo industrial.

Nace así la estructura del filme-indagación, que aborda deliberadamente preguntas candentes —frecuentemente teniendo en la mira al poder establecido— como un intento de reconstruir una verdad histórica que a menudo se niega u oculta. El verdadero precursor de este modo de entender la labor del director es el maestro napolitano Francesco Rosi. Tras haber sido guionista y asistente de dirección de Luchino Visconti, en 1958 dirige su primera película, *El desafío* (*La sfida*), y un año después *Los mercaderes* (*I magliari*, 1959), con los actores protagonistas Alberto Sordi y Renato Salvatori. En 1962, inaugura el proyecto de filme-indagación, con el que desanda, a través de una serie de largos *flashback*, la vida del bandolero siciliano Salvatore Giuliano. El año siguiente, dirige a Rod Steiger en *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, 1963; restaurada en el 2014), en la cual denuncia con coraje las colusiones existentes entre los diversos órganos del Estado y la

¹Periodista, ensayista, historiador y dramaturgo italiano, considerado por muchos el periodista italiano más importante del siglo xx.

Fuente: La Soga



Foto:
*La clase
obrero va al
paraíso*

explotación edilicia en Nápoles. La película fue premiada con el León de Oro en el Festival de Venecia. Estas películas son generalmente consideradas las fundadoras del cine político, que a menudo cuentan con la interpretación dúctil y espontánea de Gian Maria Volontè. Una de las cimas del recorrido artístico de Francesco Rosi es sin duda *El caso Mattei* (*Il caso Mattei*, 1972), un riguroso documento en el cual el director busca dar luces sobre la desaparición misteriosa de Enrico Mattei, *manager* del más importante grupo estatal italiano: Eni. El filme, con Gian Maria Volontè como protagonista, gana la Palma de Oro en el Festival de Cannes y se convierte en un verdadero modelo para películas análogas de denuncias civiles producidas en los decenios sucesivos.

Los movimientos estudiantiles, de obreros y de extraparlamentarios de fines de la década del sesenta y aquellos de la década

siguiente influenciaron muchas artes, y en modo particular al cine, que desarrolla sobre los pasos de Rosi un recorrido social y políticamente comprometido. En este contexto, nuevos directores continuaron y potenciaron la obra del director napolitano; entre estos, el más activo es el director romano Elio Petri (2007), quien utiliza el discurso político bajo una óptica de superación y complementación del cine neorrealista. Frente a tal propósito, el director romano declara:

El neorrealismo, si no es interpretado como una exigencia vasta de investigación e indagación, sino como una verdadera y propia tendencia poética, ya no nos interesa. Necesitamos enfrentarnos a los mitos modernos, a las inconsistencias, a la corrupción, a los espléndidos ejemplos de heroísmos inútiles, a los golpes de la

moral: necesitamos saber y poder representar todo esto. (p. 56)

Tras haber trabajado con Alberto Sordi en la película *Il maestro di Vigevano* (1963) hacia la mitad de los años sesenta, Elio Petri consolida una auténtica colaboración y amistad con el actor y *alter ego* Gian Maria Volontè, protagonista principal del cine de compromiso civil de aquellos años. Entre sus películas debemos recordar *A cada uno lo suyo* (*A ciascuno il suo*, 1967), basada en una novela de Leonardo Sciascia; *La clase obrera va al paraíso* (*La classe operaia va in paradiso*, 1971), sátira corrosiva sobre la vida en las fábricas (ganadora de la Palma de Oro en Cannes), e *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970). Este último filme —que cuenta con la incisiva banda sonora de

Ennio Morricone— es un sobrio *thriller* psicoanalítico centrado en las aberraciones del poder, analizadas en clave sulfúrea y patológica. La película, entre las más conocidas del director, obtuvo un consenso y ganó el Óscar como mejor película extranjera al año siguiente.

Evidentes temáticas propias del cine de compromiso civil —que se esfuerza por denunciar la corrupción política en su pérvida relación simbiótica con las atrocidades de los sucesos vinculados con la mafia— se encuentran en la obra de Damiano Damiani, que con *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1967), protagonizada por los actores Franco Nero y Claudia Cardinale, logra un notable éxito. Otros largometrajes importantes del director son *Confesiones de un comisario de policía al procurador de la República* (*Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*, 1971), *El caso está cerrado, olvídalo* (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, 1971), *Girolimoni, el monstruo de Roma* (*Girolimoni, il mostro di Roma*, 1972) y *¿Por qué se asesina a un magistrado?* (*Perché si uccide un magistrato*, 1974), una película casi profética sobre lo que les sucederá, veinte años después, a los jueces antimafia Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, asesinados bárbaramente por Cosa Nostra en 1992.

Una mirada al presente

Aunque la corrupción en Italia, según indicadores internacionales, parece haber disminuido, el balance de los últimos diez años sigue siendo sin duda grave. Un estudio de Ufficio Stampa Unimpresa (2019) pone en evidencia que en los últimos diez años la corrupción ha “comido” 10 000 millones de euros al año del producto interno bruto, lo que asciende a una cifra total de 100 000 millones de euros. ¿Cómo percibe, interpreta y representa el cine italiano actual la gravedad y cronicidad de un fenómeno de tanta relevancia?

De los cien filmes italianos con mayor recaudación en los últimos cinco años, diez son pertinentes a este tema (esto sin hacer distinciones sobre la importancia y la profundidad con la que fue tratado el tema ni discriminar entre los diversos géneros y calidades, incluidos los filmes cómicos y las comedias “ligeras”). Haciendo las cuentas, solo dos al año se ocupan del problema. En una buena medida, el cine italiano se desinteresa de un fenómeno tan vistoso. En general, el cine del *bel paese* parece poco preocupado en observar e interpretar la realidad que lo rodea.

En la lista de los veinte primeros del *box office* en Italia, del quinquenio 2014-2018, un cuarto de las películas son italianas. De estos veinticinco filmes, catorce son cómicos (generalmente escritos, dirigidos e interpretados por cómicos), nueve son comedias brillantes (casi siempre *multistrand* o con protagonista de grupo). Solamente dos películas no pertenecen a estas categorías restringidas. El régimen de la comedia en Italia es, de hecho, absoluto.

Foto:
Bella
addormentata

Este dato en sí mismo no es negativo: la comedia a la italiana de los años sesenta y setenta

(los filmes de Scola, Monicelli, Risi, entre otros, con actores como Sordi, Tognazzi, Gassman, Manfredi, etcétera) poseía una verdadera capacidad de reinterpretación de lo real y una actitud incluso despiadada hacia la crítica del estado de las cosas presentes. En los últimos veinte años, en cambio, es más adecuado decir que *régimen de la comedia* significa ‘comedia de régimen’, por la escasa voluntad de dirigir su mirada hacia temas y problemáticas sociales, por la preocupación de “no molestar al conductor”. Y eso también sucede en el “cine de autor” italiano, que se ocupa prevalentemente de problemas de naturaleza sentimental, privada y personal, en desmedro de la esfera ética, pública o social frecuentemente descuidada. Son excepciones algunos filmes de Sorrentino (*La gran belleza*, 2013), Luchetti (*La nostra vita*, 2010) o Bellocchio (*Bella addormentata*, 2012; *Buenos días, noche*, 2003), pero estos se cuentan con los dedos de una mano. ¿Por qué este desinterés, esta “superficialidad” del cine italiano debería ser un problema?

Platón, en *La República*, a través de su hermano Adimanto, desafía a Sócrates para que



Fuente: Filmix

LOS GÉNEROS NARRATIVOS SON EL INSTRUMENTO PARA VOLVER A PRODUCIR PELÍCULAS QUE UNAN ENTRETENIMIENTO Y EXPERIENCIA, DIVERSIÓN Y CONCIENCIA CRÍTICA.

de género (*western*, ciencia ficción, acción, etcétera) absuelven exactamente esta función poniendo en escena conflictos y temas morales, y en su totalidad son solo cine de entretenimiento. Gran parte del cine de Hollywood, cuyo objetivo son las recaudaciones en taquilla, tiene como material narrativo justamente la corrupción: la ficción detectivesca es el mejor vehículo narrativo para relatar este fenómeno. Los géneros narrativos son el instrumento para volver a producir películas que unan entretenimiento y experiencia, diversión y consciencia crítica, placer y conocimiento. Es lo que los espectadores deberían pedirle al cine italiano, fuera de la monocultura de la comedia. Es lo que los autores quisieran y deberían practicar si los productores y los distribuidores fuesen más abiertos y valientes. ◻

Referencias

Bluecheer90. (18 de enero del 2017). *La storia d'Italia di Indro Montanelli [Puntata intera]* [archivo de video]. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=RLgAhWAaK1s

Petri, E. (2007). *Scritti di cinema e di vita*. Roma: Bulzoni.

Ufficio Stampa Unimpresa. (18 de junio del 2019). Stadio Roma: Unimpresa, con corruzione in 10 anni -100 miliardi di Pil in Italia. Recuperado de <https://www.unimpresa.it/stadio-roma-unimpresa-con-corruzione-in-10-anni-100-miliardi-di-pil-in-italia/17126>

demuestre que un hombre justo con una mala reputación es más feliz que un hombre injusto considerado por todos como una buena persona. Sócrates, y con él Platón, tiene convicciones sobre la naturaleza humana, la fuerza de la razón y su capacidad de controlar pasiones y deseos y, por tanto, de guiarnos a hacer lo correcto y no aquello que nos hace populares. Los estudios de la psicología moderna han desmentido esta ilusión: un sinnúmero de experimentos y pruebas, llevados a cabo durante varias décadas, han demostrado con certeza que, si las personas están seguras del anonimato, la mayor parte de estas hace trampa. Cuando, al contrario, su reputación está en juego, el porcentaje de “vivos” e incorrectos decae vertiginosamente.

Es una especie de conformismo virtuoso lo que nos hace actuar de manera correcta: prestamos atención a lo que los demás piensan, nos preocupamos de la opinión que tienen de nosotros. Ser percibidos como leales y correctos, tener una buena reputación y, por esto, ser aceptados permite el éxito del grupo y la supervivencia individual. Este mecanismo favorece el éxito social en los ámbitos personal, profesional y nacional. El valor social de la reputación es tan fuerte que, paradójicamente, es decisivo incluso para un criminal, el sociópata por definición. También el corrompido/corruptor tiene como referencia la reputación de la cual goza en la organización a la que pertenece o el ambiente del que proviene. La reputación es siempre un factor fundamental de logro y esto nos reconduce hacia el cine.

Cuando la información se encuentra condicionada, en conflicto de interés o incapacitada, esta no logra contribuir a la formación de una consciencia social y de una ética civil; es la narración la que, transmitiendo trama y personajes, modela el imaginario colectivo y la percepción que tiene de sí mismo un país, elementos

que impulsan hacia aquel conformismo social virtuoso y “conveniente” al que hacemos referencia. Cuando el cine italiano ha absuelto la función de disturbio poniendo en juego la reputación de su país a través de su narración, ha provocado la reacción precisa del sistema que venía criticando. La película *El divo* (*Il divo*, 2008), de Paolo Sorrentino, es un ejemplo relativamente reciente de cómo reacciona un sistema cuando un filme es, justamente, perturbador. La película gira en torno a la figura de Giulio Andreotti, político italiano entre los principales exponentes de la Democracia Cristiana², protagonista de un largo caso judicial por presuntos vínculos con Cosa Nostra. En el cine italiano —y no solo en él— los *broadcast* juegan un papel decisivo para el *start-up* de un filme. Es muy difícil que una película sin el auspicio de Rai y Mediaset³ logre obtener el financiamiento necesario para colocarse en el mercado y presentarse en las salas. Si bien el poder y la influencia de Andreotti se encontraban ya en su ocaso, *El divo* “disturbaba al conductor”, fastidiaba al sistema poniendo en mala luz su reputación frente al mundo. Y por esta razón no recibió ningún apoyo financiero por parte de ninguna de las productoras y emisoras: así, el sistema intentó impedir, en los hechos y con los hechos, que la película saliera a la luz.

Una mirada al futuro

El cine incómodo, aquel capaz de contribuir a la formación de una ética y de un sentido cívico común, ¿debe ser necesariamente difícil, enfocado en temas sociales? ¿El compromiso debe contraponerse a la evasión? Solo en Italia parece que deba ser así. En el resto del mundo, las películas

² Partido protagonista de la vida política italiana durante gran parte de la segunda mitad del siglo xx.

³ Dos de las principales emisoras televisivas y productoras cinematográficas italianas.