



LA RAZÓN HISTÓRICA.
 Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas
 ISSN 1989-2659
 Número 52, Año 2021, páginas 40-57
www.revistalarazonhistorica.com

Un recorrido por el cine fascista. Auge y caída

Ceferino Bavasso

UNSAM- UNIBO-ISPJVG-IAMJ-UBA (Argentina)

ABSTRACT: El período elegido -1922-1945- era una puerta propicia, en tanto gestor de una catarata de películas que, sin llegar a ahogar la ficción en el nudo de la coyuntura, exhibió marcas, huellas impresas “de lo real” en sus modelos de representación. En el tipo de relato y narración escogidos. El análisis radicaba en reflexionar no sólo sobre los discursos explícitos (las temáticas) sino sobre los discursos implícitos (la puesta en escena). Al respecto Pierre Sorlin escribe, que estudiar la puesta en escena o lo que llamamos la construcción, equivale a tratar de discernir que estrategia social, que modelos declasificatorios actúan en los filmes. La producción de largometrajes durante esos años fue amplia y este estudio no permitía abarcarla en su totalidad, obligando así a una operación de recorte. Recorte que no se circunscribió a las más exitosas o representativas películas de aquel tiempo, sino que, taquilleras, expresiones de años distintos, directores de prestigio y de segunda línea-, el fin de detectar conexiones, continuidades y cercanías tal vez insospechadas en el modo de construir esa “indiferenciación entre el espacio de la ficción y el espacio real”. La idea rectora consistió en que analizar un grupo de producciones pretendidamente “prestigiosas” daría conclusiones solamente sobre “ése” sector de la filmografía, mientras que al esbozar expresiones fílmicas disímiles tal vez brotaran insistencias estilísticas o lingüísticas, una suerte de puente entre filmes aparentemente incompatibles. Tampoco resulta ocioso apuntar que la óptica que orienta el trabajo se obstina por referirse a la materialidad intrínseca de las películas, si bien circunstancias externas incidieron, incluso de manera decisiva, en las producciones de esos años. Por este motivo que las distintas modalidades de la censura –control de guiones y personas involucradas en los proyectos, exilios, restricciones múlti-

ples- no entran en este campo de acción ya que debe entenderse que la totalidad de los filmes de la época estuvieron signados y custodiados celosamente. El cine, al igual que otros discursos, absorbió un cúmulo de pautas y disposiciones circulantes y produjo, en respuesta, una variedad de puntos de vista sobre ellas, ya fuera reproduciéndolas, criticándolas o ignorándolas. Un cine de régimen no requiere, para constituirse en tal, que todos los filmes reproduzcan enunciados en boga, que cada guión o cada puesta en escena hagan visible el discurso del poder. Con que una zona amplia y diversa de la producción lo haga, o deje leer las circunstancias de gestación, basta para aseverarlo.

Palabras Claves: Fascismo- Arte cinematográfico- Industria- Ideología- Producción.

Introducción al El fascismo y el cine¹

En el drama “Massnahme”, cuatro activistas que son enviados a China para realizar una misión política matan al “joven camarada” que pone en peligro el éxito de su operación al dejarse vencer por la “compasión” y despreciar los “medios indignos” que deben emplearse para eliminar todas las indignidades del mundo. Al obrar así, actúa de modo equivocado, aunque pretendiera hacer lo correcto. Al final, acatará la sabiduría del partido, que tiene “mil ojos” y que está representado por los revolucionarios. Acepta su propia muerte al tomar conciencia de que el partido “todavía no puede permitirse el no matar” dado que “este mundo que mata” sólo puede cambiarse con violencia².

Con la irrupción de las nuevas corrientes políticas europeas, el cine se convierte en un medio perfecto para poner en imágenes los valores ideológicos que las mismas tienden a manifestar. Se impone así la narración visual al servicio de la grandilocuencia dictatorial, como forma de concebir un mundo basado aparentemente en el orden, el rigor y la intransigencia. Consecuentemente en la Italia fascista se impone el “luminoso” y espectacular cine de Alessandro Blasetti, mientras que en Alemania, realizadores como Luis Trenker y Leni Reifenstahl llevan a la pantalla la “gloria”, entre vehemente y ambiciosa, de la naciente orientación.

La inestabilidad del período prefascista y el crecimiento del totalitarismo se vieron reflejados en el cine italiano de entreguerras. Tras una era dorada, de esplendor épico, el cine italiano de los 20 experimentó un marcado declive (falta de capitales extranjeros y talentos, muchos cineastas, actores y técnicos emigraron a Estados Unidos, Francia y Alemania). Sin embargo, cuando Mussolini llegó al poder, mostró un gran interés personal por el cine, como correspondía a su vanidad nacionalista.

En 1926 aprobó la implantación de una cuota de pantalla del 10% de las películas italianas para todos los cines (que posteriormente se elevó hasta el 25%). También recomendó que se transformase la compañía privada LUCE en una institución controlada por el Estado y bajo su supervisión directa. La LUCE, que se dedicaba a realizar películas educativas, recibió órdenes de producir y distribuir películas: "...De naturaleza esencialmente científica, histórica y patriótica... De corregir unos gustos del público corrompidos por películas cuyas cualidades morales y estéticas han dejado con frecuencia mucho que desear."

La LUCE se convirtió rápidamente en un vehículo para la propaganda del Estado, difundiendo noticias oficiales a través de su noticiario, Luce Gazette. También produjo documentales idealizados tales como *IL Duce* (una epopeya en tres partes sobre Mussolini y sus camisas negras), y *Path of the Heroes*, relato de la invasión italiana de Abisinia en 1935-36.

La proyección de los noticiarios Luce era obligatoria en todos los cines italianos, y se veía impulsada en el extranjero por cuantiosas subvenciones estatales.

Pero no resultaba fácil implantar un control estatal sobre las películas de ficción. En 1929 Mussolini prohibió la proyección de películas en lenguas extranjeras y confió la tarea de adaptar la industria cinematográfica italiana al sonoro a Stefano Pittaluga, un veterano de los primeros días del cine italiano. En un principio, éste centró todos sus esfuerzos en el doblaje de las películas francesas y americanas, muy populares en Italia, pero poco a poco se fue lanzando a una producción nacional a gran escala. Cuando Pittaluga murió, el escritor y crítico de arte Emilio Cecchi se hizo cargo de los recientemente creados estudios Cines, y emprendió una política de producción marcadamente cosmopolita. En 1933 se llamó al alemán Walter Ruttmann para que adaptase una novela de Pirandello, *Accacio* (1933), el primer ejemplo de colaboración entre las cinematografías fascistas italiana y el nazismo.

Los estudios Cine se mostraron incapaces de lograr una vigorosa resurrección del cine italiano, y durante su período de bancarrota, Mussolini creó una Oficina General para la Disciplina y Guía de la Producción Cinematográfica. De este modo, pudo intervenir más directamente controlando las películas durante las fases de guión y exhibición, sin someter a los cineastas al mismo tipo de régimen riguroso impuesto por Goebbels en Alemania.

Los éxitos militares en África animaron a Mussolini a seguir invirtiendo en un cine a la altura del pasado y presente imperiales de su país. En 1935 aprobó la fundación del Centro Sperimentale di Cinematografía, destinado a formar técnicos. Ese mismo año empezó la construcción de los que habrían de convertirse en los enormes estudios de Cinecittá. Cuando en abril de 1937, se completó este monumento al cine

fascista de Mussolini, la industria italiana había recuperado ya su antiguo esplendor. Sin embargo, la calidad de sus producciones no era demasiado alta.

Por debajo de la blandura y falsedad de la mayoría de las películas de este período, corría la vena realista que reaparece continuamente en la historia del cine italiano. La obra de Alessandro Blasetti es un buen ejemplo. En su primera película, *Sole* (1929), abordaba el tema del saneamiento de tierras por parte del gobierno con un realismo que recordaba al “verismo” de las películas italianas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Los protagonistas de la película son los campesinos de las ciénagas del Ponto, a los que logra reflejar con gran naturalismo. No obstante, a Blasetti se le recuerda más por su epopeya *1860*, rodada en 1933, y que trata de uno de los episodios de la campaña de Garibaldi para la liberación de Sicilia. En su película de 1934 *La Vieja Guardia*, Blasetti rendía tributo a los fascistas que habían protagonizado la marcha sobre Roma en 1922, pero sus películas posteriores eran menos marcadamente propagandísticas, y, si se mira atentamente, se comprobará que “*La corona de hierro*” (1940) es una valiosa predecesora de las películas históricas italianas de los años 60.

Blasetti estaba imbuido por la idea de crear un cine específicamente italiano y a ello consagró toda su carrera.

Como contraste, el otro director italiano de los años 30, Mario Camerini, se refugió en la comedia para intentar esquivar la censura oficial. Consiguió reconocimiento internacional con su film “*¡Qué sinvergüenzas son los hombres!*”(1932), interpretada por Vittorio de Sica en el primero de sus numerosos papeles como amante débil pero encantador. No obstante, y como todos los demás directores de su época, Camerini se vio obligado a rodar una película de propaganda fascista, y su “*IL grande appello*” (1936) fue una de las características películas africanas que siguieron a la conquista de Abisinia por Mussolini.

Las comedias ligeras de Camerini representaron muchas veces una fuente de inspiración para otros directores italianos de menos categoría que las convirtieron en las conocidas películas de “teléfonos blancos”, que se llamaban así por el color de los teléfonos por los que sus heroínas se pasaban casi todo el tiempo hablando. El hecho de que estas películas estuviesen tan alejadas de las duras realidades de la vida bajo el régimen de Mussolini revela la forma en que la ideología fascista puede enmascararse en casos concretos bajo la capa de un entretenimiento escapista.

Fundado como caja de resonancia para el mejor cine producido en el mundo, etiquetado como instrumento propagandístico del Partido Fascista durante la década de los treinta, siempre centro de controversia y debate, la historia del Festival de Venecia es tempestuosa y fascinante³.

El fascismo (1919-1941): Una mirada sobre el período

“En el sentido más amplio posible... el yo del hombre es la suma total de lo que puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes físicos, sino sus ropas y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y amigos, su reputación y sus obras, sus tierras y caballos y sus yates y sus cuentas bancarias”. William James⁴

En 1920, la palabra “fascismo” la conocía muy poca gente. Incluso Mussolini la escribía entre comillas cuando la utilizaba para describir una “democracia orgánica, concentrada y autoritaria de base nacional”. A pesar de sus diferencias, las organizaciones fascistas, que se extendían desde el Atlántico al Báltico, compartían, desde luego, unas características comunes, que el historiador R. Robinson ha resumido del siguiente modo: *“Un movimiento político nacionalista, antimarxista y de masas, encabezado normalmente por un líder carismático, cuyo objeto era la conquista absoluta del poder y la consecución del dominio más completo posible de todos los aspectos de la vida comunitaria mediante un sistema de partido único”.*

Más allá de una ideología fuertemente nacionalista, anticomunista y antimarxista, los movimientos fascistas solían esforzarse por atraer a todos los sectores sociales, al mismo tiempo que establecían unas estructuras de partido muy elitistas. Los miembros del partido, que llevaban con orgullo sus uniformes de camisas negras o pardas, se integraban en un movimiento cuya imagen era la de una maquinaria rígidamente organizada y casi militar.

El surgimiento del fascismo se lo ha vinculado estrechamente con la clase media europea, sobre todo la clase media baja, pero este no fue, por supuesto, el único grupo social que proporcionó a los fascistas una vía de acceso legítima al poder. Fue la Gran Depresión lo que proporcionó un público multitudinario a los fascistas, que también cosecharon éxitos entre la clase obrera de la Europa oriental.

A diferencia de los partidos convencionales como los laboristas británicos y sus homólogos socialistas del resto de Europa, los fascistas hacían hincapié en el carácter orgánico de su movimiento. Así, los dirigentes del movimiento podían cambiar rápidamente de política, sin “menudencias” constitucionales que se lo impidiesen. Esta flexibilidad le permitió a Mussolini alcanzar compromisos políticos –con la monarquía, el ejército, la burocracia del estado, los latifundistas y la Iglesia católica–.

Los fascistas, al contrario que los liberales del siglo XIX, que se centraban en el individuo, ponían el acento en objetivos colectivos de tipo nacional o racial, lo que les llevó a dotar al estado de estructuras de tipo corporativo, aunque también a buscar chivos expiatorios.

La “revolución fascista” se jactaba de ser pragmática, de no estar ligada a ninguna ideología en particular, de ser ecléctica y recoger de cualquier parte lo que más le conviniera. Los aspectos más originales del fascismo, y los motivos de su aceptación por las masas, hay que buscarlos principalmente en los cambios que habían madurado en la sociedad italiana durante la guerra, en el activismo de sus jefes, en su capacidad para ponerse a la cabeza de los sectores emergentes de la pequeña y mediana burguesía provincial que prestaba fáciles oídos a la propaganda y la acción antisocialista y antiparlamentaria, al culto al jefe y a la apelación a la grandeza de la nación. Justamente por el apoyo masivo, la organización paramilitar, y la confusa aspiración revolucionaria a un nuevo orden, el fascismo se diferencia claramente de los movimientos autoritarios y antidemocráticos tradicionales, de carácter aristocrático, que encontraban sus principales adherentes y sus fuerzas en los ambientes monárquicos legitimistas y en el ejército.

Con mayor coherencia y rigor que Mussolini y el fascismo, el grupo dirigente del partido nacionalista (que luego confluyó en las filas fascistas) alimentaba en gran medida al fascismo con su doctrina y su programa, inspirados en los ideales patrióticos antidemocráticos y totalitarios. Pero el partido nacionalista carecía del jefe y los militantes que llevaron al fascismo al poder. Sin embargo, los aportes de los nacionalistas, y sobre todo de personalidades como Luigi Federzoni y Alfredo Rocco, al proyecto de construir un Estado totalitario, sobre todo después de 1925 y hasta 1929, no dejó de tener importancia. Se afirmó la subordinación de cualquier aspiración, incluso del partido, al Estado; lo que creó algunos problemas en las relaciones de Mussolini con algunos jefes locales del fascismo y, especialmente con Farinacci, el caudillo de Cremona. Se logró la subordinación del partido, pero el estatismo chocó contra el realismo de Mussolini y la resistencia más o menos pasiva de otros poderosos sectores institucionales.

Las relaciones con la monarquía, la Iglesia y los grupos industriales se mantuvieron en la ambigüedad porque Mussolini nunca quiso llegar a una ruptura abierta y peligrosa⁵.

En Italia, el nivel de la violencia callejera y el enfrentamiento cada vez mayor entre las fuerzas de la izquierda y de la derecha configuraron un modelo que se repetiría en otros países. Antes de la guerra, el primer ministro italiano Giovanni Giolitti, un manipulador consumado, había intentado atraer a la izquierda hacia el movimiento liberal, pero no logró mantener la hegemonía del Partido Liberal Italiano, del mismo modo que el dividido pero poderoso Partido Liberal Británico fue inmediatamente derrotado por el Partido Laborista después de la guerra. A continuación de las reformas electorales italianas de la posguerra, que introdujeron el sufragio universal masculino y la representación proporcional (1919), se produjo una pérdida de votos

liberales a favor de la izquierda radical y del cada vez más conflictivo Partito Popolare Italiano (Partido Popular Italiano, PPI), que era una extraña mezcla de católicos de derecha, centro e izquierda, que contaba sobre todo con el apoyo de los minifundistas y los terrazgueros del norte y del centro de Italia.

En noviembre de 1919 y luego en mayo de 1921, dos primeros ministros liberales, uno detrás de otro, Nitti y Giolitti, convocaron elecciones generales para intentar poner coto a la fuga de partidarios liberales hacia los partidos de izquierda y derecha. Pero el Partido Liberal fue incapaz de resolver la tensión existente entre la historia y la modernidad, que reflejan tan bien los cuadros de artistas como Giorgio de Chirico y Alberto Savinio. A un nivel más práctico, los liberales tuvieron que enfrentarse a una serie de problemas económicos y sociales para los que no disponían de respuestas satisfactorias: el paro urbano, las ansias de tierra de los campesinos del Sur, los elevados alquileres que tenían que pagar los aparceros del Norte, y una crisis económica en la industria de municiones, que ahora era prácticamente superflua. Las cosas le iban tan mal a la fábrica de municiones de Perrone y Hnos., por ejemplo, que éstos se dedicaron a financiar a grupos derechistas con la esperanza de que el gobierno aumentara los gastos militares.

Las clases medias italianas continuaban abandonando en masa al Partido Liberal, quejándose amargamente de que los lugares comunes, viejos y gastados, del liberalismo político no daban respuesta a los problemas. Y, encima, el índice de inflación se disparó en Italia: el índice de precios al por mayor (1913 = 100) pasó de 413 en 1918 a 591 en 1920, con efectos devastadores sobre los salarios, las pensiones y los ahorros. Como sucedería al cabo de tres años en Alemania, los trabajadores no manuales fueron los más afectados, y la clase media italiana en su conjunto se puso cada vez más nerviosa debido al nivel de violencia callejera. El miedo a una revolución comunista aumentada a medida que disminuía la confianza en el orden político establecido.

La guinda de todo ello fue que el pésimo trato que daba el gobierno liberal de coalición al pueblo italiano fue imitado por los vencedores en Versalles. La incapacidad del primer ministro Orlando de conseguir los territorios prometidos a Italia en el tratado de Londres desilusionó a las decenas de miles de nuevos y jóvenes oficiales, ebrios de patriotismo y con ansias de mando.

Los nacionalistas italianos confiaban que la primera guerra mundial unificase a un pueblo y crease una Italia verdaderamente unida, pero las privaciones económicas de la posguerra y la decepción de París volvieron a colocar en primer plano las tensiones regionales. Como puso de manifiesto la marcha del extravagante poeta Gabriele D'Annunzio sobre Fiume (septiembre de 1919), había montones de italianos entusiastas dispuestos a hacer el gallito y resolver sus discrepancias con el

gobierno italiano por la fuerza. La era de la política de masas y de unas fuerzas armadas potencialmente desleales había llegado a Italia.

La extensión del sufragio electoral en Italia, al igual que en Alemania y Hungría, había dado alas al desafío al orden liberal y democrático dominante: estallaron violentos tumultos provocados por el hambre en el centro y el norte de Italia, y los obreros se incautaron de fábricas en el Piamonte.

ampliaron los límites o fronteras del arte cinematográfico con sus interesantes innovaciones.

El cine nació a finales del siglo XIX, y hubo toda una serie de razones convergentes para que los intelectuales se fijaran en él. Era una época en la que los poetas decadentes estaban encantados por el music-hall y la vida de los barrios bajos, en la que a los pintores les encantaba encontrar sus modelos en cabaret y circos, y en la que los pensadores de izquierda estaban comenzando a interesarse seriamente por los entretenimientos populares, aunque sólo fuera con el elevado objetivo de mejorarlos. Es evidente que, desde sus inicios, el cine perteneció a la categoría de entretenimiento popular.

La cinematografía italiana: ¿Una industria al servicio del Estado?

“El pasado es necesariamente inferior al futuro. Así es como queremos que sea. ¿Cómo podemos atribuir mérito alguno a nuestro enemigo más peligroso? . . . Así negamos el esplendor excesivo de las centurias pasadas y cooperamos con la victoriosa mecánica que mantiene el mundo firme en su vertiginosidad”.
F. T. Marinetti, futurista, 1913⁹.

El cine italiano experimentará, durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, una profunda renovación. No ha olvidado sus días pasados, de relativa grandeza, y sabe exactamente cuanto significaba como propaganda nacional la atracción cinematográfica que el cine ejerce sobre las masas.

La creación del Instituto Nazionale de L.U.C.E. significa la puesta a punto de planes ambiciosos que se llevarían a cabo en un futuro. L.U.C.E. realizará semanalmente un noticiario, de proyección obligatoria, así como una serie de films culturales, muchos de ellos notabilísimos. Entre los primeros trabajos estaba la de grabar la voz de Mussolini para que toda Italia la escuche.

Pittaluga, con la Cines, y Barattolo, el antiguo productor de Francesca Bertini, con la Cesar, reemprenden de nuevo la producción. “Rotaie” (1929), ha sido también, la revelación de un realizador, Mario Camerini, en un film humanamente discreto, con vivo sentido del ambiente e indudable finura al captar las reacciones de los

personajes. “Sole” (1929), de Blasetti, es de los primeros films fascistas y merece un vivo elogio de Mussolini.

Mientras tanto, “La canción del amor” (1930), según una novela de Pirandello y “Roba corazones” (1931), de Guido Brignone, representan los primeros esfuerzos realizados en el sentido de evasión de las anteriores fórmulas, si bien resulte prematuro hacer augurios sobre el porvenir.

Este primer tiempo se significa por un sentido renovador. El fascismo también quiere tomar cartas en el asunto. Si Pittaluga no alcanza a ver el sentido del momento, se le dará la oportunidad a un recién llegado, procedente del campo de la crítica, Emilio Cecchi, para subir en puntos su calidad, si bien en resultados no anduvo con mayor fortuna. Géneros como el documental, tienen considerable desarrollo: “Assisi”, de Blasetti; “Cantieri dell’Adriático”, de Umberto Barbaro; “Litoria e Mussolinia di Sardegna”, de Matarazzo; “Il ventre della città”, de Francesco Di Cocco; “Zara”, de Ivo Pirilli; “Paestum”, de Poggioli.

Tampoco se desdeña la colaboración extranjera. El criterio es tan amplio que incluso puede ponerse en tela de juicio la eficacia de muchos de cuantos en ella intervenció. Hubo, claro, colaboraciones interesantes.

La de Walter Ruttmann en “Acciaio” (1933), producida por Emilio Cecchi, significa la pretensión de evadirse de la rutina. Si no puede ponerse en parangón con anteriores obras del realizador alemán, señala, no obstante, un más vasto horizonte para la producción italiana. Max Ophuls, en “La signora di tutti” (1934), con vaivenes psicológicos; Louis Trenker, en “Condottieri” (1937); sobre pasadas grandezas; Pierre Chenal, en “El difunto Matías Pascal” (1937); Jean Choux (“Rosa de sangre”); Marcel L’Herbier (“La comedia de la felicidad”); Machaty, son colaboradores que ven coartada su libertad de creación por causas comerciales parecidas a las de los demás países. El propio Machaty protesta ante el Duce porque la censura le mutiló su film “Ballerini”.

El fascismo se halla en su etapa constructiva. En 1935, se constituye la Direzione Generale per la Cinematografía, para darle la amplitud que el Estado reclama. Uno de los aciertos es la creación del Centro Sperimentale di Cinematografia, dirigido por Luigi Chiarini. En especial, por la serie de magníficas publicaciones que lanza a la luz pública: entre ellas la revista “Bianco e Nero”, de las más interesantes que se hayan editado.

La inauguración de los estudios Cinecittá, en 1938, remata las obras innegables del fascismo.

Otros hechos resultan significativos. Durante la guerra en Etiopía, L.U.C.E. organiza a instancias de Mussolini el servicio cinematográfico en el África Oriental. Se trata de mostrar al mundo el heroísmo de las armas italianas. Por este mismo tiempo, el Ente Nazionale de la Industria Cinematográfica (ENIC), nueva agencia gubernamental para la distribución de las películas italianas, inicia el control de varias salas cinematográficas. Asimismo, de acuerdo con las disposiciones de la ley queda constituida la Dirección Permanente de la Cinematografía, agregada al Ministerio de Propaganda y Prensa. Es evidente, que el cine ha pasado a ser un resorte vivo del Estado.

Las sanciones contra Italia, por la conquista de Abisinia, consiguen, por otra parte, fortalecer la posición de su cine, ya que se tocaron los resortes patrióticos del público, quien respondió con entusiasmo. Como represalias, las producciones inglesa y francesa estuvieron durante este período prohibidas.

Esta ofensiva preliminar continuó luego contra las productoras americanas, dictándose leyes que ponían trabas a la presentación de sus películas por las mismas firmas establecidas en Italia. Es el preludio de una guerra que irá más lejos. Porque el cine italiano, bueno o malo, tiene ya suficiente vida, ha armado tinglados tan impresionantes como todos los del fascismo-entre ellos, la Bienal y su reparto de copas y medallas tan al gusto fascista. La creencia de poder pasarse sin la producción extranjera-es decir, a los países democráticos, fue una equivocación. No se contaba con la simpatía despertada por aquella sobre los públicos nacionales. Las campañas de difamación de la prensa dirigida pretendieron hacer creer que el cine italiano era todopoderoso. Y, en realidad, ¿qué ha logrado durante estos años?

En primer lugar, no sorprende la enorme cantidad de filmes que miran al pasado, hasta constituir uno de sus rasgos más característicos.

Pretendió vivir en el pasado, pues en el presente apenas podía. No podían hablar de libertad, por ser un tema ingrato a Mussolini; tampoco de mejoras sociales, porque éstas habían pasado a ser una mascarada oficial, con cantos de trágica opereta y desfile de camisas negras, menos lo harían de las condiciones políticas, sino exaltando aquella ofensiva que los llevaría a la única salida: la bancarrota.

El cine italiano apenas tiene vida moderna, de no ser actitudes de reacción, negativas en suma. Por eso vive artificialmente. Si intenté tener un matiz de actualidad, se observa que el país-la Italia amada- no crea; que el reflejo de las normas de otros que le llega es pálido.

Existen, claro, realizadores cuya labor resulta interesante. Por ejemplo, Mario Camerini, a quien no le faltaba el sentido para presentar un buen film y un humor que a veces imitaba el de Clair; otras, tiene el agrídulce chapliniano, la excentricidad

de Fields. Estas referencias demuestran que era un realizador interesante. Su labor empezó en el cine mudo: "Jolly" (1923); "La casa del Pulcini", "Maciste contra los sceico", "Saetta", "Príncipe por un día" (1924-25); "Kiff Tebbi" (1927). Luego de su breve estancia en París, en el momento de las versiones de la Paramount, realizadas en Joinville, le dan mayor experiencia. De vuelta a Italia, su "Fígaro e la sua gran giornata" (1931), revela la inquietud de un espíritu que busca estilo propicio y que lo encuentra, al fin. Camerini comprendió la poesía de la provincia italiana, la fina gracia del pasado; y puso en la anécdota la tierna ironía.

Esta vía de espiritualidad, la vuelve a encontrar en "Il cappello a tre punte", adaptación libre de la novela de Alarcón, "El sombrero de tres picos". Antes, Camerini realizó algunas ágiles comedias, con sentido muy fino de la comicidad. A "Gli uomini che mascalzoni", no le faltaba brevedad, humor y una interpretación esmeradísima de Vittorio De Sica, Lia Franca Cesare Zoppettini. "Il cappello a tre punte" no solo representa su mejor obra, sino también de las más originales del cine italiano, subrayadas por la interesante interpretación de Eduardo y Peppino De Filippo. Quizás esta cinematografía libró en esta ocasión una batalla decisiva por encontrar la fórmula espiritual, libre y sutil, con un humorismo que no por literario resulta menos rico en sugerencias cinematográficas.

Este fracaso comercial orientará opuestamente sus próximas producciones. Era necesario

encontrar la fórmula económica. Aún así, su labor es interesante y prueba que resultado hubiese obtenido en clima más propicio a la aventura. "Daró un millone" (1935), tiene elementos del humor de Clair que tantas veces aparecen en sus films: "Má non é una cosa seria" (1936), según la obra de Pirandello; "Bajo aristocrático disfraz" ("Il signor Max", 1937); "Ojos inocentes" ("Batticuore", 1938); "Grandes almacenes" (1939) son muestras de un estilo que se evade de lo precario a fuerza de observación, agudeza y de un modo humorístico lleno de rasgos interesantes. La influencia de Rene Clair es mayor en "Ojos inocentes", sin que le falte algo de Fields de "Casa internacional". Es significativo que esta versión italiana de Camerini sea infinitamente superior a la mediocre que Henri Decoin nos brinda del mismo tema, con Danielle Darrieux. Este tipo de comedia, con momentos inspiradísimos, incluso más humanizada que la standard americana, ya que hay en ella mucha menos mecanización. Otras veces se pierde el esfuerzo en el cromó teatral, en la copia americana que no les va, en la cinta puesta al servicio de los intérpretes, o sea todo lo contrario de lo efectuado por Camerini. Mario Mattoli que ejercita todos los géneros ("Casados a la fuerza", "Siete días en el otro mundo", "A las órdenes de usted, señora", "L'Uomo che sorride"); Genaro Righelli ("Han raptado a un hombre"): los filmes con intérpretes teatrales, como Elsa Merlini ("Treinta

segundos de amor”, “La florista del Gran Hotel”, “Rosa Escarlata”); Ettore Petrolini (“Médico a la fuerza” según Moliere); los del cómico Ángel Musco; los filmes de May Neufeld (“Mil liras al mes”, “A la conquista del marido”); “Fierrecilla”(“Scampolo”), de Malasomma; “Frenesí”, de Mario Bonard, que no convence en su afán de ridiculizar las costumbres modernas; o los filmes de Mattarazzo, Mastrocinque, Amleto Palermi, son artísticamente inferiores. Les falta a menudo ingenio y casi siempre visión cinematográfica, aparte de que en su afán de imitación de otro tipo nacional de comedias sólo dejan ver cuánto los separa de ellas.

La influencia de R. Clair se encuentra en una película de C.L. Bragaglia, “La culpa fue del tren”. Sin grandes medios, pero con una buena dosis de inteligencia, descuello, ante todo, por su originalidad. No sólo en la trama, sino en los incidentes, en la forma de plantearlos y resolverlos y en el tono bufo que se les otorga. Es secundario el escaso acierto de los decorados, ni la desacertada interpretación del protagonista. Lo importante es el tono, los movimientos de los personajes, los efectos de sorpresa y en la pincelada humorística de los tipos. El plano de realidad y ficción, un tanto pirandelliano, de las últimas escenas y en el final, cuando se complementan la pantalla y la platea al estilo de “El moderno Sherlock Holmes”, del genial Buster Keaton, forma el notable colofón de esta obra con fragmentos muy logrados.

Pero aun contando con el aporte considerable de Camerini, la comedia no es el género que los distingue, sino, la reconstrucción del pasado. Prescindieron de lo social –que era la máxima inquietud del tiempo- en busca de otros objetivos, como el mundo de la seda y la champaña con que decorativamente se ha querido justificar al 900. el lujo del 900, que una cosa distinta.

Es un género que abarca “La vecchia signora”(1931), de Amleto Palermi, con Emma Gramatica y Vittorio De Sica; “Papá Lebonnard”, de Mario Bonard; “Nápoles de otros tiempos”, con Vittorio De Sica, Elisa Cegani y Emma Gramatica, llena de dulces evocaciones y de graciosos cantos, finos y melancólicos; “1860”, de Blasetti, sobre Garibaldi, film lento y de extensas escenas poco expresivas; “Seconda B”(1934), “Don Bosco”(1935), sobre la vida del santo, y “Renace la ilusión”, “La vedova”, de Alessandrini; “L’Ambasciatore”, de Baldassare Negroni; “Arma blanca”, de Poggioli; “Niña no seas estúpida”, de Malasomma, “La mazurca de papá”, de Biancoli; “Nozze vagabonde”, de Brignone; “Los maridos” de Mastrocinque.

Entre estos títulos se encuentra el color vívido del género: el del 900. Con una reconstrucción trabajada de época, carece de verdadera inspiración. Lo accesorio suplanta la emoción viva del tema. El decorado vale tanto como quién conduce a los intérpretes por el bosque de una escenografía que copia su gracia de un biombo japonés. Reconstitución, más que evocación, aunque luego falte, eso que constituye la verdadera época, lo que se ha perdido para siempre y que se reconstruye con la

sensibilidad de nuestro tiempo para que así la comunicación con el espectador pueda entenderse en lo que se pretende que sea.

Alessandrini realizó uno de los más ejemplificadores film que da cuenta de este pasado melancólico. Su evocación de “Caballería” (1936), descansa sobre lo trivial, pero cultivado con acierto. El pobre oficial que no puede amar a la ingenua heroína, quien marchitará su juventud en un casamiento por conveniencia. El amor imposible, alimentado con miradas fugaces, con frases triviales. Este es el mundo de “Caballería” y el de tantos otros films del momento.

Las contribuciones de Camerini tampoco evaden este clima: “Romántica aventura” o “Los novios”, justifican lo dicho. La misma novela de Manzoni es, literariamente, un hito histórico, pero sus condiciones de representación escénica son problemáticas. Tal como ha sido llevada, no cabe interesarse por los destinos de los protagonistas. Y se incurre en uno de los errores más graves: el de sumirlos en la más atroz de las indiferencias.

Todo esto les llevó a tentar también la restauración del viejo folletín a lo Luis de Val, que tiene tantos peligros.

Es posible que esto signifique, entre otras muchas cosas, el fin de una moda. El fin de siglo está a punto de lanzar su último suspiro. René Clair lo lanzó a los nuevos aires, en la frenética danza de los personajes de “Un sombrero de paja de Italia”. Desde entonces, el encanto de esta fácil erudición se repitió constantemente.

Al descubrir esta distancia histórica, favorable al cine como lo fue a Balzac para la novela, la gente creyó asistir como vivos testigos a un mundo feliz, relativamente cercano y sin otras preocupaciones. Una época que aparecía deformada por una indefinible nostalgia y una discreta ironía.

El fin del siglo empieza, pues, a generar cansancio.

Los intérpretes de este período pertenecen a otras esferas, aunque no hay duda de que la mayoría de ellos sobrepasan a aquellos otros en honradez profesional, en sentido cinematográfico de la representación. Vittorio De Sica, por ejemplo, era un actor muy fino y muy sensible, con cierto aspecto latino; Fosco Giachetti, Antonio Centa, Amadeo Nazzari, Eduardo y Peppino de Filippo, Alida Valli, Assia Noris, Elisa Cegani, Luisa Ferida, Paola Bárbara, Carlo Tamberlani, son intérpretes digno del elogio.

Otra de las características temáticas fue la extensión del Imperio así como la del Fascismo. En lo primero, la visión de filas como “Cabalgata” o “Tres lanceros bengalíes” ha logrado despertar el deseo de emulación. África representa un deseo vivo del Estado italiano y en una forma u otra se cantarán las gestas de las campañas

coloniales. “El escuadrón blanco”, de Genina, sobre la novela de Joseph Peyré, con la visión de sus largas caravanas de camellos y la tormenta de arena – motivos principales- resulta excesivamente extenso para que no llegue a extenuar. Genina realiza en 1939, “Sin novedad en el Alcázar”, sobre el histórico hecho de la guerra civil española, en la que se ha volcado un alto tono espectacular y cierta grandeza épica, que superarán las concesiones y los latiguillos efectistas que fue el peligro de estas filas. Esta espectacularidad hace de “Sin novedad en el Alcázar” un buen documental sobre uno de los momentos fundamentales y más heroicos de la guerra española.

“Il camino degli eroi”, de Corrado D’Errico, con un hábil montaje de noticiarios relata la campaña africana, que tiene su máxima exaltación en “De una misma sangre” (“Luciano Serra, pilota”, 1938), de Godofredo Alessandrini, con la batalla contra los albisinios y los bombardeos de Vittorio Mussolini.

Todo esto generó demasiado escándalo en el mundo para que la gente no se asombrara ante su proyección. La Sociedad de las Naciones había condenado la conquista de Abisinia. Los medios de violencia, que en sus respectivas escalas han usado todos los pueblos, se encuentran ante una situación sentimental creada por la propaganda y por las actitudes antifascistas del mundo. “Abum Messias” es la exaltación del cardenal Massau, evangelizador de Abisinia. El fascismo necesitaba pues, su cine, el canto de sus gestas, la glorificación del partido. Tenían, como sucedía en Alemania, la espina del cine soviético clavada en el alma. Si el soviético había inspirado una gran clase de cine ¿por qué no había de hacerlo el fascio?

Este complejo los llevará a repetidas tentativas, siempre fallidas, de elevar el tono del movimiento político italiano. Sería curioso constatar como esta falta de nervio, como ese lenguaje hecho de imitación consciente, correspondería, en última instancia, a un régimen sin auténtica vida, hecho de una reacción violenta contra cosas que habían de acabar por imponerse.

“L’Armata Azzurra” (1932), de Righelli, es una prueba, sin buenos resultados, de tal deseo. Los filmes de Forzano exaltan de una manera o de otra esta idea política: como en “Cien días”. Mientras que “Camicia Nera” (1933) no hace sino probarnos cuán equivocado se encontraba el fascismo al pretender copiar modas que, en el fondo, no significaban nada para ellos. Se trata de la vida de una familia rural al principio del fascismo. Los intérpretes –no profesionales y reclutados entre la población campesina- dan cierto acento de verosimilitud, que el realizador pierde en su total confusión y hasta en la misma confusión de la idea matriz de la película. Los preliminares de la guerra europea, los jefes socialistas arengando a las masas y a la guerra –Gorizia, San Michele, Monte Santo, Doberdo, Monfalcone; tras la guerra, la civil. Y, por supuesto, la marcha sobre Roma. El triunfo del fascismo y la

reconstrucción de Italia, que las camisas negras, creyéndose ellas todo el país, acaban por llevar al sacrificio.

En la escena final, Mussolini aparece en el balcón de la Alcaldía de Littoria. Se ha hecho una labor reconstructiva; pero empieza la realización de ora que llevará al país a la guerra, que le costará muy cara; la derrota y la miseria del pueblo italiano.

“Vieja Guardia” (1934), de Blasetti, es la historia de un grupo que muere por el partido, terminando con la marcha sobre Roma. Es un film patinado por el sentimentalismo. Tiene escenas admirables por el sentido de la composición que pone Blasetti, en especial en el ambiente del cuarto del joven muerto, pero le falta al conjunto cierto grado de verosimilitud. Los buenos fragmentos finales de la marcha hacia Roma, resultan significativos. Pero la significación es muy diferente de lo que pretende el fascismo. Es una marcha de madrugada, rodeados de sombras por todas partes. Esa mañana que no quiere despuntar, puede ponerse como paralelo angustioso a lo que había de ser la verdadera marcha del fascismo. No; al final no estaba Roma: al final, estaba la desolación, la muerte, la destrucción de Italia. La guerra internacional está ya a punto. El Eje va a jugarlo todo a la cruz de esta aventura extraña que es la guerra.

El cine italiano sigue la misma trayectoria de la anteguerra, con la sola adición del film bélico y, como consecuencia, del documental de propaganda (“Los del aire”, de Esodo Pratelli; “Los trescientos de la Séptima”, de Mario Baffico). También existe un interesante documento con pretendidas intenciones de paz, conocido con el título de “Pastor Angelicus”, relata la vida diaria del Papa, donde, según consta, la cámara recoge el pasar de un día en el Vaticano.

En general, la producción aparece más cuidada, con mayores refinamientos de presentación, con un cierto gusto en el efecto plástico; pero se carece de un estilo cinematográfico fuerte, decisivo, capaz de crear y no tan sólo de componer.

La producción de época, con sus conocidas limitaciones, responde a cierta actitud melancólica, a un constante deseo de resucitar un pasado lleno de aparente encanto. Esto –aparte de lo que trae aparejado, teniendo en cuenta del medio masivo del que estamos tratando- apunta el de quedarse en la mera ilustración gráfica de una novela. Casi nunca se observa el interés de suplantar los valores literarios a fuerza de lenguaje cinematográfico inyectado con mucho más vigor.

El cine italiano es consecuente con este género tradicional. “Un tiro en reserva” señala la personalidad de un nuevo director, Renato Castellani, y la de dos intérpretes: Antonio Centa y Fosco Giachetti. Film realizado con estilo, con un importante sentido del encuadre, con una recreación elegante de la época.

Luigi Chiarini en “La Bella Adormentata” y en “Vía delle Cinque Lune” (realizada por el Centro Experimental de Cinematografía) demuestra que sus teorías, pueden alcanzar resultados lisonjeros al ser llevadas a la práctica en la pantalla. “Piccolo Mondo Antico”, de Mario Soldati, también es una fina estampa romántica, superior a las versiones del mal teatro, y también superior a “Malombra”, del mismo Soldati, llena de condicionamientos y reservas.

G. Alesandrini (“Caravaggio”, “Noi, vivi”, “Addio Kia”, “Nozze di sangue”) siguen el tono de sus citas anteriores, pero sin tantos aciertos, lo mismo que Mario Camerini (“Una historia de amor”); Genina continúa con el género heroico, de gran espectáculo, en “Bengasi”; Carmine Gallone, con la espectacularidad vacua de “Harlem”.

El mejor aporte lo realiza Francisco de Robertis, con “Uomini sul fondo”, uno de los films de guerra más auténticamente logrados. El estilo cuasi documentalista con que está expuesta la narración, el matiz de realismo, la búsqueda de la verdad, hacen de esta obra cinematográfica un auténtico esfuerzo del cine italiano, como también lo será “Roma, ciudad abierta”, uno de los films más comprometidos con su tiempo.

Blasetti realiza otra película importante: “Cuatro pasos en las nubes”, lleno de poesía, de una breve y discreta nostalgia, de episodios que parecen tomados del cotidiano vivir, pero recreados con un gusto estético poco común y en donde el cineasta pone en su obra lo más rico de su arte en los últimos años del fascismo, pocos momentos antes de la derrota y de que Italia haya de enfrentarse ante la trágica realidad de los acontecimientos.

Notas:

- 1- Los experimentos más efectivos del fascismo en la construcción de la adhesión tenían que ver con el ocio. La Opera Nazionale Dopolavoro, creada en 1924, dirigía una vasta red de clubes locales e instalaciones recreativas (muchas de las cuales habían estado antes controladas por los socialistas), con bibliotecas, bares, salas de billar y campos de deportes. Los círculos del Dopolavoro organizaban conciertos, obras de teatro y sesiones de cine, además de excursiones de un día al mar y salidas de campo, e incluso ofrecían vacaciones de verano para niños a unos precios muy reducidos. Hacia finales de los años treinta la organización Dopolavoro contaba con casi 4 millones de afiliados y muy probablemente consiguió penetrar en la clase trabajadora más que ningún otro organismo del partido. No obstante, era más activa en el norte que en el sur, y en muchas zonas rurales sus actividades eran a menudo esporádicas. Historia de Italia, pág. 315.
- 2- Bertolt Brecht; Stucke, t. IV, 1956, pp. 290, 298 y 304.

- 3- Durante el período de entreguerras el cine y el deporte eran sin duda las formas de entretenimiento de masas, y el régimen se encargó de explorar su potencial como instrumentos de control social. Sin embargo, se utilizaban más como diversión que como instrumentos de propaganda del partido, y su contenido político sólo se limitaba al apoyo abierto por parte del régimen y al cariz “nacional” que se les daba. Se apoyaba con subvenciones a la industria cinematográfica del país y se restringían las importaciones, aunque la mayoría de las producciones de los años treinta eran comedias de evasión o dramas, que mostraban un carácter opulento de clase media (simbolizado por el “teléfono blanco”) que las diferenciaba muy poco de sus homólogos de Hollywood. De las relativamente pocas películas comerciales con una temática claramente fascista, tan sólo una o dos tuvieron alguna aceptación entre el público en general (“La Vieja Guardia” de Blasetti, por ejemplo). Historia de Italia, págs, 315-316.
- 4- Williams James: Principios de psicología, New York, 1950, p.291.
- 5- Pasquale Villani: La edad contemporánea 1914-1945, Barcelona, Ed. Ariel, 1997.
- 6- Peter Bachlin: “Der film als ware”, N° 14, Basilea, 1945, p.214.
- 7- T. Balio ed.: The American film industry, Mdison, Wisconsin, 1985, p.86.
- 8- G.P. Brunetta: Storia del cinema italiano 1895 – 1945, Roma, 1979, p.74.
- 9- F. T. Marinetti: Selected Writings, Ed. R. W. Flint, New York, 1971, p. 67.

Fuentes Primarias:

- Archivo Histórico de la empresa cinematográfica LUCE.
- Archivo Histórico de la Universidad degli studi di Bologna.
- Archivo Histórico del Statu di Caserta.
- Archivo Histórico Della Reggia.
- Archivo Histórico de la Quadrinnale di Roma.
- Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires.
- Decretos Reales 1937-1941.
- Biblioteca Nacional (Buenos Aires, Argentina)
- Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

Fuentes Hemerográficas:

- IL Ponte (creada por Piero Calamandrei y con el aporte de otros intelectuales de su época).
- Rivista di Filosofia (Año XXVI)
- Belfagor
- L'Italia del popolo
- Giornale d'Italia
- IL Littorio.
- Semanario IL Caffé (fundado por F. Parri y R. Bauer) 1924 – 1925.
- Rivista La Cultura.

Fuentes Secundarias:

Material cinematográfico correspondiente a la época a la que se ciñe este trabajo.