No soy digno de ti

¿Tendencias o caída del cine italiano?

Gino Frezza

¿Existe todavía el cine italiano? La pregunta tiene un sentido *pleno* en la situación actual del sistema productivo del cine italiano, que todavía sufre de manera radical y sistemática unas *alteraciones* –es decir, desequilibrios estructurales- que han reducido el extraordinario potencial creativo poseído –aunque fuera con una gran heterogeneidad interna- durante como mínimo medio siglo: desde principios de los años treinta hasta los primeros años ochenta. En caso afirmativo, habrá que responder a la urgencia de *nuevas tendencias* en el cine italiano, pero antes tendremos que preguntarnos sobre la permanencia de los rasgos definitorios que conserven la identidad, es decir, que restituyan las señas típicas, conquistadas a través de diferentes talentos: la suma de fórmulas productivas; el consentimiento del público que conforma las audiencias; la penetración internacional de los productos; la habilidad para narrar tanto en el sentido de los grandes temas tratados como de los elementos expresivos que han marcado su singularidad, y las perspectivas narrativas implicadas. En definitiva, el calibre general del sistema de comunicación de masas y el horizonte de su desarrollo, que han hecho reconocible el cine italiano a lo largo del tiempo, más allá de la simple atribución geográfica o nacional.

¿Cuáles son estos rasgos definitorios?

1) La existencia de un sistema industrial competitivo, con diferentes niveles productivos que presentaban una integración recíproca, en todos los sentidos de la *reciprocidad*. Géneros y estándares expresivos, filmes de autor, cine *medio*, documentales, filmes experimentales, de *nicho* o los estrictamente *profesionales*. El sistema industrial cinematográfico italiano se mostraba solidario con el volumen de recursos financieros y con los flujos de inversión, que iban en consonancia con los intereses socioeconómicos y con un atención cultural pública

–de la sociedad nacional en conjunto- hacia la producción fílmica. Hasta la llegada de la televisión generalista (años sesenta-setenta del siglo XX) este interés socio-economico-cultural fue sólido y notable, e hizo que el sistema cinematográfico –a pesar de sus numerosas efervescencias y heterogeneidades- fuera capaz de adaptarse a los cambios en el público y a la imprescindible exigencia de renovación interna. Una de las premisas de este buen funcionamiento fue la relación controvertida y delicada con el sistema político italiano hasta los años setenta. Y, en la misma línea, la atención urgente que el cine italiano de la segunda posguerra volcó sobre las transformaciones que experimentó la sociedad, tanto desde el punto de vista de la dinámica de clases (ricos y pobres, patrones y trabajadores, burgueses y proletarios), como de las relaciones familiares y entre sexos (padres-hijos, hombre-mujer, viejos y jóvenes) o de estatus (burguesía y trabajo en la metrópolis, urbanización, *desprovincialización*, etc). Después, con la transformación del sistema de los medios de comunicación en la Italia de la segunda mitad de los años setenta, y con la lenta formación del duopolioo entre dos grandes grupos televisivos –casi exclusivos-, uno público y otro privado (Balsa-Mediaset/Fininvest), en los primeros años ochenta, el interés socioeconómico público en el cine, junto con el político-electoral, se vio debilitado progresivamente, de forma que los recursos se trasladaron claramente del sector cinematográfico al televisivo. Esta fue la primera gran *alteración* que cambió la estructura global del sistema cinematográfico italiano. La nueva estructura ha castigado fuertemente, antes de que a nada, a la capacidad de distribución, la red de salas de exhibición que siempre había sostenido el consumo colectivo de cine. Con la falta de salas –la gran mayoría cerraron sus puertas durante los años ochenta y después- cada vez ha sido más excepcional visionar filmes italianos en el mercado interior (y en el mercado internacional). Esta situación ha influido de manera radical en la competitividad del cine italiano dentro y fuera de nuestras fronteras. Desde principios de los años ochenta del siglo XX y hasta hoy, se ha mantenido una reducción cuantitativa importante de la producción cinematográfica, con una gran influencia general sobre la calidad y la variedad –muy escasa– de productos. En resumen: el sistema televisivo italiano se estableció dentro del sistema general de medios italianos y se concentró alrededor de un duopolio televisivo que, en dos décadas, entre 1985 y 2005 (y más allá), pudo reivindicar ampliamente su

prioridad respecto al cine (que, por su parte, se había ido volviendo dependiente y subordinado a este duopolio, a pesar de que en los años sesenta y setenta se había impuesto sobre la televisión –entonces sólo pública– en una posición de negociación compleja y sólida). Hoy, el cine italiano se ha convertido en una especie de isla a la deriva (con una extensión mediana-pequeña) dentro del océano del sistema global de medios, no sólo los italianos, sino también los europeos y los internacionales, que al mismo tiempo se ven inmersos en procesos profundos de reestructuración general, en busca de nuevos puntos de orientación.

2) La centralidad de un género que, en un periodo de tiempo corto-medio, canalizó los recursos del sistema y conservó su *legado*: en los años sesenta y setenta, la *commedia all'italiana* ejerció esta función de *bisagra* y de garantía de un mecanismo que no sólo aseguró la singularidad general del sistema, sino que también supo cultivar una conexión fuerte y una relación bilateral sincera con el público nacional e internacional. Este género funcionó de manera óptima durante un cuarto de siglo como cimiento general del sistema productivo y, además, garantizó que este sistema, en diferentes etapas, probara o explorara otras posibilidades para sondear hipótesis de *regeneración* interna (una dialéctica vinculada a géneros que se separaron de la *commedia all'italiana* a lo largo de las décadas de los 50 a los 70: del *peplum* al *western*, el terror, el género policiaco, el *poliziottesco*, el cómico popular, etc).

3) La atención a las formas de la cultura popular, la reutilización del saber y la traducción entre medios de las formas extrafílmicas: hasta la época del duopolio, hubo una sensibilidad muy viva hacia la mitología antigua y el repertorio literario, el teatro, las historietas gráficas, la fotonovela, la radio, la música ligera, los propios géneros *tradicionales* del cine; no había sector de la producción cultural (incluida la televisión, en toda su gama de *formatos* y *calidades* –de las variedades al teleteatro, los filmes informativos…-) que no fuera objeto de investigación de temas y de personajes, así como fuente de inspiración para trasladarlos al cine, que era capaz de devolver el pulso de una situación cultural emergente, o de una identificación que, en cada recorrido cultural, daba testigo de –o conectaba con– el estado de ánimo del público nacional.

4) El relevo generacional de los autores y de los gremios profesionales. Entre los años treinta y sesenta, el relevo se hizo mediante mecanismos verificables de formación y selección (la escuela del Centro Sperimentale de Roma, al menos hasta principios de los años sesenta, no era el único; también había la opción de hacer prácticas *de campo*, consistentes en asignar el trabajo en los espacios de filmeación en función de una gran variedad de habilidades…) que permitieron la profesionalización, desde el documental al filme narrativo, en guión o dirección de fotografía, montaje, dirección, etc. Se trata de una información que se obtiene de una lectura atenta de los títulos de crédito a comienzos de las películas italianas desde antes de la guerra, en los años treinta, hasta hoy; se obtiene una demostración fehaciente –a veces en una *ascensión* lenta, y a veces por una desviación repentina de transformación interna- de la presencia, consolidada y activa, de varias *familias* o grupos creativos que, a lo largo de las décadas, han evolucionado hacia una clarificación y un incremento de las responsabilidades (del departamento de vestuario, el de montaje, el de escenografía, el de dirección de fotografía, el de ayudante de dirección) que asumen diferentes personas en etapas sucesivas y diferenciadas. Al experimentar una maduración gradual de sus competencias, un gran número de autores asumieron un papel creativo al máximo nivel de responsabilidad, con un reconocimiento tanto nacional como internacional. Pero estos cambios no se tienen que interpretar en función de una línea de continuidad irreversible y definitiva. Se trata, más bien, de transformaciones en las que hay que leer y entender una dinámica que muestra que, en el sistema italiano, ha habido que escoger caminos y se han producido acciones de modernización que han hecho más selectiva (a veces traumática o inclinada en una dirección concreta) la relación con el sistema general de medios, a la vez que han afectado a la identidad que ha asumido el cine italiano en las diferentes fases.

5) La experimentación y la creación del filme de autor. A pesar de una heterogeneidad interna evidente, durante más de treinta años (de 1945 a 1980) el sistema italiano garantizó la formación y la consolidación de autores que han escrito su historia expresiva y también (en algunos casos rápidamente y en otros más progresivamente) lo han transformado y condicionado, aportando líneas creativas indispensables para el éxito del mismo sistema, tanto dirigido al público

nacional como el internacional. Hay que destacar la función impulsora que ha tenido el sistema –en sus múltiples articulaciones– para hacer emerger individualidades con una marca de singularidad o con la capacidad de devenir prototípicas. Es el caso de De Sica, Rossellini, Lattuada, Visconti, Germi, Fellini, que se formaron en el corazón del gran cine de los años 30 y que sin esta experiencia formativa no habrían podido ni siquiera orientar toda su gran maestria; también es el caso de los valentísimos autores de la comedia (de Monicelli a Risi, Zampa, Comencini, Scola, por mencionar sólo los más grandes), que primero se formaron en la escuela del cine cómico y después se encargaron de leer la sociedad italiana con un espíritu penetrante y libre; y el caso de varias figuras de los llamados *artesanos*, siempre infravalorados por la crítica cinematográfica durante décadas, directores que desarrollaron un papel mediador indispensable para el crecimiento de la conciencia creativa desde *dentro del sistema medio* del cine, que en la época del boom económico de los años sesenta supieron trazar retratos mordaces de las familias y los individuos italianos abrumados por el aumento de los productos de lujo y las nuevas tecnologías en Italia (algunos nombres escasos pero esenciales: no sólo el eterno y genial Steno o el mordaz Sergio Corbucci, también Giorgio Simonelli, Giorgo Bianchi, Marino Girolami); es el caso de autores hoy casi olvidados que, aun así, han estado en el núcleo de varios procesos de modernización del cine italiano, y lo han hecho desde una posición no rupturista con el sistema, sino con una lateralidad que ha introducido novedades y capacidades no siempre predecibles (aquí tenemos que recordar sobre todo a Gianni Franciolini y Antonio Pietrangeli; el mismo Pasolini que, antes de dirigir, escribía guiones y colaboraba con Fellini, Bolognini y otros, y lo hacía antes de compararse con el sistema y acabar reivindicando su absoluta originalidad; también Mario Baba, Riccardo Fría, Sergio Leone, Sergio Corbucci, Lucio Fulci, nombres que –más que otros– subrayan con claridad el humus del *género* y los sustrato *popular* del que sacan su inspiración original, y a la vez se inscriben totalmente en los rasgos típicos del sistema productivo, que conducen a nuevas perspectivas y nuevos umbrales de internacionalización madura y competente; finalmente, pero no últimos, están los autores emergentes en el periodo clave de la modernización italiana, la segunda mitad de los años sesenta: Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, los hermanos Taviani, Elio Pétreo, Dario Argento y otros –entonces jóvenes– no habrían tenido

la posibilidad de triunfar si no se hubieran arraigado (acogido) a unos modos de producción que, permitiéndoles ser independientes, quedaban integrados legítimamente en la estructura productiva general.

***

Estos cinco elementos definitorios se visten de una reiteración que, desde el neorrealismo, hace que el cine italiano posterior a la Segunda Guerra Mundial sea permeable al contacto con la experiencia vivida y con el mundo, sin ser ultrajado ni estar subordinado a las convenciones expresivas. Esto se expresa en una especie de función de mapa absorbente de las múltiples dimensiones de una realidad –surgida de la situación catastrófica posterior a la guerra- que permanece en constante transformación, donde las biografías individuales están sometidas a los conflictos emergentes en las periferias del mundo o en los lugares de máxima concentración urbana. Es la lección que hace suya la comedia italiana de la segunda mitad de los años cincuenta, pero con un desencanto más grande y con una cuota de cinismo y de escándalo capaz, sin embargo, de conservar la complejidad de la mirada y de no caer en aquello unívoco o ideológico.

Por otro lado, los géneros *populares* –*peplum*, *western*, policiaco o *poliziottesco*- que se impusieron en el consumo de las salas de los primeros años cincuenta y hasta los primeros setenta, reinstauraron esta cuota de desencanto, dando entrada con pleno derecho a los temas de la violencia social y las transformaciones en las relaciones interindividuales dentro de cada sujeto narrativo. Así, este cine pintaba con eficacia sobre el plano de lo imaginario –nunca de forma directa y unívoca, sino mediante claves simbólicas e imágenes metafóricas, trazos narrativos laterales y sin embargo claros para el público- un retrato de una sociedad desigual, en un riesgo constante de disolución o de transformación repentina.

¿Qué queda hoy de todo esto?

Pues queda poco o nada, después de casi treinta años (de 1985 hasta el presente) en los que el sistema cinematográfico italiano se ha deconstruido en sus componentes fundamentales (empezando por las redes de distribución). El aparato productivo –desde los primeros años 80– se ha ido empobreciendo más allá de los límites tolerables y ha quedado reducido a un fantasma de una época, legitimando de hecho una subordinación, al principio latente y después evidente, frente al sistema televisivo y el duopolio. Estos, por su parte, tratan al cine como un apéndice marginal de la propia televisión, y lo consideran útil sólo para construir una imagen alterada de la realidad sin el beneficio de convencionalismos que recorran los caminos más imprevisibles o que sean más dignos de entretejer, con la realidad misma, la mayor variedad posible de zonas de contacto e investigación.

En resumen, el duopolio televisivo trata el cine sin preocuparse de respetar la integridad mediológica ni la cabida sociocultural. Tampoco le reserva –a pesar de un tímido intento a finales de los años noventa, que resultó ser fuego fatuo y después ratificó el acomodo total de los restos del aparato productivo fílmico a las decisiones y directrices del duopolio- ningún espacio de integración mediológica funcional (filmes para televisión que tuvieran una ambición legítima propia) ni tampoco para una innovación experimental enfocada a prefigurar horizontes estratégicos (como sí pasa en otros centros europeos de investigación mediológica, muy avanzados). La experiencia productiva con amplitud de miras de la televisión pública (que a principios de los años 60 negoció con diferentes exponentes del cine un espacio de investigación de nuevas formas para la información y la narración televisivas y encontró en Rossellini y también en Vittorio Cottafavi sus estándares y grandes innovadores) decayó repentinamente; en la era del duopolio, la televisión pública no muestra nada más que la planificación inteligente que marcaron dos décadas de monopolio televisivo en Italia. Por otro lado, hay que recordar que, a principios de los años 80, el aparato productivo fílmico, con una estructura minada por el surgimiento de una crisis general, no supo comprender y por lo tanto rechazó –poco antes de que se instaurara en Italia el duopolio televisivo- el ofrecimiento de un plan estratégico (el llamado Progetto Fichera, con el nombre de quien fue su inspirador, uno de los directivos más inteligentes de la televisión pública) que se habría podido convertir en

un foco de fuerte relanzamiento de la producción de cine para la televisión y de apertura de nuevos espacios creativos. Las objeciones fueron muchas y variadas, pero al fin terminaron encabalgadas con una oposición política (bajo el liderazgo de Bettino Craxi) que intentaba restar prioridad al papel proactivo del sistema *público* de medios. En definitiva, dio paso, promoviéndola, a la era berlusconiana, que desde entonces –en sucesivas etapas– tiene secuestrado el sistema de los medios nacionales y que ha reducido el cine italiano al nivel de una fuerza productiva absolutamente minoritaria.

La disgregación, paso a paso

Por todos estos motivos de peso podemos decir que ya no existe –que se ha disgregado del todo– un sistema nacional de cine. Y podemos recorrer todos los pasos que han asegurado su disolución:

A) Hoy es imposible detectar diferencias suficientes para ubicar una variedad de productos fílmicos como la que tan bien caracterizaba el periodo de los años 50-70; en la marginalidad del cine en el sistema televisivo, la propia producción de ficción (la mayor parte, si no todo, miniseries), delegada a un sistema productivo con un pasado cinematográfico, está marcada por una serie de condiciones y normas que uniformizan los estilos creativos y productivos en estatutos de una emocionalidad previsible, sin amplitud de miras ni interés. Los espacios para la experimentación o para lo que queda fuera de lo habitual o de la normalidad estándar son rechazados totalmente y, por lo tanto, sustancialmente eliminados. Tanto es así que lo poco que queda del sistema de cine italiano, que podría estar muy integrado dentro de la producción televisiva, pierde credibilidad, y ni siquiera mantiene el ritmo de los procesos de pos-serialidad televisiva que, desde hace al menos 15 años, en Estados Unidos y en otros países europeos, está reescribiendo en profundidad el horizonte de un formato inédito de cine para la televisión;

B) ni siquiera surgen géneros ni formatos que hayan funcionado como remolcadores de todo el sistema; la comedia se ha ido desgranando y empobreciendo de forma gradual e irreversible en la exasperación cínica de la comicidad que hace un tumbo hacia la disolución o dispersión de la familia burguesa italiana; o en la repetición de las soluciones narrativas y los personajes diseñados para reafirmar el carácter localista de máscaras y tipos (el toscano, el napolitano, el romano) sin detonar la identificación universal con el mundo actual (a pesar de algunos éxitos de taquilla como la efímera e insuficientemente repetida eclosión que ha tenido un cómico como Leonardo Pieraccioni); en la comedia dialectal, quizás sólo Checco Zalone, desde la prespectiva de una cultura radicalmente *pugliese*, desmonta la no credibilidad de su personaje y traza con agudeza su paradoja sociohistórica (el Sur ignorante, terco en sus estrategias de supervivencia ocasionales, como respuesta a la compleja precariedad e infelicidad de la metrópolis del Norte); algunos profesionales válidos de la comedia (Neri Parenti, Mariano Laurenti, los hermanos Vanzina) explotan con bastante sabiduría cínica personajes e itinerarios temáticos que surgen de las desigualdades sociales de Italia, a veces con resultados interesantes, pero sin mostrar la necesidad de apuntar más allá ni de trabajar con el fin de rescatar todo el sistema mediante el éxito del género (por otro lado, se han visto privados de hacerlo por la situación general del sistema, fragmentado y disgregado, una situación sobre la que tienen un grado de responsabilidad mínimo); durante una cierta etapa (pocos años, del 2005 al 2009), parecía que era otro *género*, el negro –político o mafioso-, el que daba la marca de calidad (bastante inédita en Italia, poco relacionada con el *antiguo* cine policíaco de los años 70) gracias a su capacidad de cambiarlo todo: desgraciadamente, muy pronto, las ilusiones se desvanecieron; sólo un autor logró una calidad destacable (Michele Placido), pero incluso esta se debilitó pasado un tiempo, incapaz de injertar cirtuitos productivos virtuosos;

C) escasea e incluso se disuelve la cuota de multimedialidad incorporada en las formas y los productos del poco cine que queda: los filmes italianos, producidos en números realmente exiguos (unos 50 al año, como máximo) parecen ajenos a la combinación, la contaminación, la mezcla de los diferentes tejidos expresivos que componen las múltiples configuraciones del imaginario que tienen los consumidores de los medios actuales; se sitúan en un escenario de retaguardia

tanto perceptiva como emocional, privados de talento, sin la competencia de orientar *lo nuevo*; en este contexto, hay sin duda una carencia cultural que explica las dificultades: el cine italiano parece afectado por un *complejo de reflexión* y a veces se deja asfixiar por este en un sentido abiertamente ideológico; existe una especie de adicción y una obsesión banalmente documentalista que frena el desarrollo del sistema alrededor de un único eje de *reflejo ideal de la realidad*. Es una especie de rechazo del panorama internacional de los sistemas tecnológicos de la multimedialidad, de lo digital que, por el contrario, restituye una calidad polidimensional y no unívoca de la realidad. Por otro lado, para el cine italiano actual la realidad esconde un tipo de *monovisión*: se recluye en la dinámica pulsional de la denuncia, de la reconstrucción sin vacilaciones, sin la lucidez de volver a las tramas ambivalentes, a las colateralidades posibles y a los giros inéditos de la perspectiva adoptada. En este sentido, hay varios filmes que son campeones del anticine: no son máquinas tecnológicas complejas, enfocadas a mostrar los lados más oscuros de la historia y de la realidad, sino dispositivos constrictivos de la visión, tramas prefijadas de la denuncia preformada, prefabricada;

D) falta una renovación garantizada de las nuevas profesionalidades: la contratación es fruto de la casualidad o de la pertenencia a alguno de los pocos *clanes* profesionales supervivientes (donde puede haber, naturalmente, ejemplos de genialidad, pero no una orientación general que represente un cambio generacional); los institutos de formación tradicionales han perdido totalmente su capacidad de garantizar un vínculo significativo entre la formación tecnicocreativa y los pocos núcleos productivos que quedan (el Centro Sperimentale di Roma, después rebautizado como Scuola Nazionale di Cinema, ha sobrevivido perdiendo fuerza y convirtiéndose en una entidad mantenida solo por el estado; las escuelas privadas de cine no tienen raíces vivas en un tejido productivo totalmente disgregado). Por su parte, las productoras que quedan, sobre todo las independientes, sufren las limitaciones impuestas por el duopolio televisivo y las restricciones o cancelaciones de la distribución en la red existente, mientras que, por el contrario, cualquier productora bien considerada puede disfrutar de ventajas y preferencias que eliminan toda competencia real y, en todo caso, denotan la pertenencia a los centros que dominan el mercado casi en

régimen de autocracia. Así, la renovación de profesionales y de *nuevos* autores, la investigación de tendencias que reabren todo el juego del sistema-cine en relación a la televisión, es la última de las preocupaciones de una industria que tiene como emergencia principal sobrevivir a cualquier precio. Y no sólo se reduce de forma radical el crecimiento y el éxito de nuevos *autores*; también los autores que triunfaron en etapas anteriores se sobreviven –en general de forma precaria– a ellos mismos; entre los años noventa y principios de los 2000, las obras de los autores viejos (entonces octogenarios) dieron un sentido de inversión del cambio: algunas películas todavía conservan la capacidad de algunos *viejos sabios* para narrar con mordacitdad y sagacidad, pero son realmente pocas (tres únicos ejemplos: *Boom*, un filme de 1999, dirigido por Andrea Zaccariello, muy poco visto y proyectado, excepto por alguna emisión televisiva, pero útil para recuperar la ironía y la sabiduría de la comedia del pasado, y nada sorpresivo descubrir que fue el *último filme* realmente escrito y concebido por un maestro como Age; *Baciami piccina*, dirigido en 2006 por el productor Roberto Cimpanelli, un filme que se benefició del tercer guion escrito por otro gran maestro de la comedia, Furio Scarpelli, que consigue ofrecer –como *Napoleón y yo* (*Io e Napoleone*, 2006) de Paolo Virzì- el retrato típico de unos italianos ineptos involucrados en los hechos dramáticos vividos a partir del 8 de septiembre de 1943: igual que en los filmes de Virzì, Scarpelli desplaza una mirada casi exclusivamente retrospectiva en el tiempo histórico para encontrar figuras capaces de afrontar, durante un viaje o una época determinados, desafíos dramáticos, en un trayecto interior de formación de una nueva conciencia; finalmente, el penúltimo largometraje narrativo, dirigido en 1990 –después de 30 años de ausencia– por Luciano Emmer, *Basta! Ci faccio un filme…*, donde el sabio maestro de la comedia y el documental artístico encuentra matices sinceros para una historia de jóvenes explicada sin melancolía). En comparación con la última resistencia de estos autores viejos y experimentados, lamentablemente todos desaparecidos durante la segunda década de este milenio, la cantidad de óperas primas de nuevos directores estrenadas entre el 1995 y el presente, a pesar de ser considerables en número, va emparejada con una incapacidad manifiesta de hacerse reconocer tanto en cuanto a ambición narrativa como en comprensión eficaz de una sociedad que cambia rápidamente la estructura de su propio imaginario. Es un resultado que penaliza incluso a los pocos que entrevén

rendijas vitales y saben identificar nichos y espacios inéditos de la narración audiovisual (dos ejemplos: Marco Ponti, después de *Santa Maradona* en 2001, creó un filme realmente bello como *AR andata+ritorno* en 2004, una obra que aun así, cosa poco sorpresiva, tuvo problemas para conseguir una visibilidad pareja a su calidad; el todavía más viejo Davide Ferrario dirigió en 2004 *Dopo Mezzanotte*, ambientada en el Museo Nazionale del Cinema di Torino, sobre la historia de unos jóvenes enamorados y apasionados por el cine, y es un filme del que quedan trazos fantasmales en la memoria colectiva…). Entre los directores italianos activos más viejos, las posiciones y la capacidad de dirigir aun películas resultan muy diferentes y segmentadas: Bertolucci consiguió sobreponerse a sus problemas físicos y dirigir su típico filme intelectual, interesante pero desigual, como le ha pasado a menudo; Bellocchio se va embrancar en la dirección tomada hace mucho tiempo, con la que sigue metaforizando en negativo –en *Vincere* (2009) y en *Bella addormentata* (2012) sin duda– la cuota ideológica siempre presente en su manera de concebir el cine, extrayendo ambientes, personajes, tramas de varias realidades –también históricas– italianas; Paolo y Vittorio Taviani insisten, con *Cesare deve morire* (2012), en el epigrama de un teatro explícitamente filmado, desde la selección del cuadro de actores, no profesional y totalmente integrado por presos, hasta a esencialidad interpretativa de las pulsiones y los movimientos corporales. Otro resultado meritorio, pero totalmente alejado de la perspectiva de propulsar la idea de un cine posible en el futuro. Para acabar, pero no último, Dario Argento es quizás el único que, junto con Bertolucci, conserva una consideracion del todo merecida de autor de nivel internacional, guiado constantemente por el instinto creativo que lo ha convertido tanto en un cineasta experimental como de *género*, a veces desigual pero siempre genial intérprete de cómo el cine (un medio que él entiende en el nudo de sus potencialidades, tanto tecnológicas como expresivas) reaviva los vínculos entre los grandes mitos del fantástico moderno y posmoderno y las mutaciones más profundas y sepultadas, intergeneracionales, de los que viven en la era de la tecnología;

E) hay que constatar, en general: el panorama irresuelto y quizás incluso desesperado, de los autores de diferentes edades que hoy coexisten en Italia, desde los más veteranos hasta la generación de los años 50 o 60, empezando por los autores *viejos* que en su día (años 60) fueron innovadores y que hoy sobreviven a los cambios del sistema y las tecnologías de referencia, y a los cambios del panorama internacional del cine y del interés social que este atrae (hasta hace un par de decenios, presente y activo, hoy en cambio, disperso y desconcentrado); la maduración de muy pocos actores de *género* que intentan mantener un nivel elevado de calidad de un producto al que dedican energías notables: entre estos, el único director que conserva la mordacidad de la hoy *vieja* comedia es Paolo Virzì, que no por casualidad ha trabajado codo con codo con los grandes exponentes de la era de los 60, y en sus últimos filmes –que confirman su gran talento y su capacidad de interpretar el tejido sociocultural que vincula el pasado con el presente (como *La prima cosa bella*, del 2011)– expone la voluntad positiva de buscar nuevos caminos *"verso una commedia civile e sentimentale della quale il nostro cinema ha assoluto bisogno per comunicare al suo pubblico. Come ha bisogno di un vero svecchiamento"*[1]; pero la generación del medio, a la que pertenece Virzì (junto con Francesca Comencini, Giovanni Veronesi y algunos más), está atrapada dentro del humedal de un sistema bloqueado; así pues, es muy difícil que, fuera de ciertas excepciones (como ya hemos dicho más arriba, solo Virzì, o quizás la Comencini; o el más *viejo* Carlo Verdone, que empezó su carrera justamente en los años en los que el sistema se derrumbaba y trabajó a finales de los 70 y principios de los 80, siempre manteniendo el equilibrio entre la tradición y la innovación al crear una comedia capaz de interpretar el *tiempo presente*) pueda lograr cotas de dimensión o alcance totalmente original y tocar cuerdas universales. Un autor que ha triunfado en Europa y que se mantiene confinado en un mismo personaje de director-actor-productor es Nanni Moretti: su forma de hacer cine es personal, en el sentido de autócrata, desequilibrado "en las" y "por las" propias obsesiones y sólo en casos raros capaz de captar las situaciones colectivas de una sociedad degradada; para mi generación (que es también la suya), la carrera de Nanni Moretti no puede escapar al papel de coartada autoral gracias a la cual se ha podido ocultar la

[1] Marco Giusti. "La lotta dei sentimenti precari e 'fuori raccordo'" (crítica del filme *Tutti i santi giorni* [Paolo Virzì, 2012]). ***Ítem: Il manifesto***, giovedì 11 ottobre 2012, p. 13.

degradación de todo el sistema y por lo tanto es responsabilidad suya haber construido su fisonomía como autor de un aislamiento protegido –mientras, por otro lado, este aislamiento ha resultado escasamente productivo a la hora de asegurar no ya su creatividad sino la otros-. Finalmente, recordar algunos autores de filmes para la televisión, con carreras vigentes desde hace al menos treinta años, que restablecen el sentido de un trabajo de calidad, aunque integrado en una estructura productiva condicionada por las imposiciones del duopolio televisivo: por ejemplo los hermanos Frazzi (hoy sólo queda Antonio, Andrea murió en 2006), autores de un buen filme cinematográfico como *Certi bambini* (2004) y de la película para televisión *Angela* (2005) con una Sabrina Ferilli con sus mejores calidades interpretativas;

F) en contraste, y no para acabar, un escenario incierto de equilibrio precario de una reforma inagotable al que se acercan un buen número de autores *jóvenes*. Como ya hemos comentado, queda pendiente la situación asfixiante de un nudo no resuelto: la realidad que evita la narrativa de las historias a filmar se está impregnando en todas las tramas posibles a explicar y sobre todo en el encuadre visual, la composición de los elementos expresivos con la que el cine italiano se está aplanando en una forma unívoca de concebir la relación entre pantallas y público. Condicionados todos (por un lado, el autor y el equipo productivo, es decir, el diseño y la construcción de las nuevas pantallas; por otro, la masa de espectadores, es decir, el público reubicado en varias plataformas de comunicación y tecnologías avanzadas de audiovisión en red) por el trance de verse obligados a reflejarse en una correspondencia preexistente a la dimensión proyectiva y fantasmática del cine. Es cómo si la *marca de realidad* –pero, en otras términos, la idea astuta que de la realidad ha promovido, con un simulacro sustitutivo, el régimen televisivo del duopolio todavía imperante en mi país- hubiera eliminado del todo la capacidad del cine para mostrar y subvertir la concepción epistemológica de la realidad; es decir, de mostrarla totalmente, en un horizonte donde lo real, lo fantástico y lo imaginario trazan caminos imprevistos de la imaginación, no subordinada al secuestro de la emergencia, la cotidianidad, la política.