

De cómo el fascismo quiso hacer cine, se metió en un lío y algo más

El fascismo apareció en Italia el 23 de marzo de 1919 bajo la conducción de Benito Mussolini, que se apropia del gobierno por invitación del rey. El 28 de octubre de 1922 el líder fascista adquirió poderes dictatoriales, con los cuales habría de emprender una guerra contra Etiopía, habría de impulsar a Vittorio Emmanuel III a convertirse en emperador, se reiría de las sanciones de la Liga de las Naciones, habría de adherir al eje Berlín-Tokio y de inmediato se sentiría impulsado a enviar contingentes de tropas, tanques y aviones a España donde esos efectivos apoyarían al rebelde general Francisco Franco, pasos previos a su intervención junto a la Alemania de Hitler en la segunda guerra mundial. Un hombre tan decidido e impulsivo debiera haberse aplicado con igual decisión a intervenir en la industria cinematográfica, pero la revisión de los films de la época muestra a lo sumo un panorama caótico y contradictorio donde alternan películas evasivas, algunos films de torpe propaganda, comedias de teléfonos blancos, aparatosas reconstrucciones históricas, obras realistas que preanunciaban el neorrealismo y varios títulos (**Cuatro pasos en las nubes, Obsesión**) donde es posible anotar críticas sociales quizás adversas a un régimen corporativista que aspiraba al consenso. La deducción de que a Mussolini se le hubiera olvidado la importancia del cine como vehículo de comunicación tampoco es válida: el propio Duce en sus comienzos proclamó que el cine era *"la más importante de las artes"*, una deducción que seis años antes había publicitado Lenin. Los objetivos de concentración y digitación industrial del fascismo desmentirían la hipótesis de que el cine hubiera escapado a las decisiones del gobierno. Y peor aún, desde 1934 el conde Ciano es el jefe de los servicios de prensa y propaganda del régimen, de modo que los controles de censura, orientación y financiación de la producción cinematográfica estaban por lo menos en teoría en manos del gobierno fascista. Pero en esos mismos datos está una primera explicación: a) el gobierno demoró once años a partir del momento en que Mussolini asume poderes dictatoriales, en organizar sus servicios de propaganda; b) el corporativismo se apoya en los intereses industriales y en los capitales ya existentes, con lo cual la industria cinematográfica con Mussolini parece prolongar apenas el maremagnum previo; c) la confianza de Mussolini en el cine era teórica y que se sepa nunca supo muy bien qué hacer con las películas, salvo colocar a Vittorio Mussolini al frente de la industria a partir de 1934; d) como fervientes fascistas Mussolini había aceptado a un carnaval de directores y técnicos que serían luego sus primeros enemigos internos; e) el cine norteamericano era, para el régimen, el mejor aliado ideológico y los films de Hollywood ocuparon por años más del 80 por ciento de las pantallas italianas. De la misma manera y con la misma suerte que hizo la guerra, la Italia de Mussolini organizó y produjo cine, lo que no es mucho decir.

Salvo que esos años, a pesar del fascismo, se descubren ahora como un período par-

La exhibición en Montevideo de una retrospectiva del cine italiano en los tiempos de Mussolini (Cinemateca, Estudio 1, agosto) induce a este estudio sobre el cine fascista italiano.

La tradición quiere que ese cine sea despreciable, lo que es un error. Vulgarmente se tiende a creer (sin haber visto los films, claro), que ese era un cine de propaganda y con nítidas definiciones ideológicas. Sin embargo no todo ese cine fue despreciable y, sobre todo, fue contradictorio ideológicamente, resultado de contradicciones más bien profundas del sistema.

Esa historia es en parte pintoresca, en parte divertida y a veces casi increíble: pero es cierta.

Y explica muchas cosas, incluido el posterior estallido neorrealista.

ticularmente fértil y apasionante. Desde hace algunos meses el tema es motivo de investigación por críticos e historiadores, con una conclusión común: el gobierno fue capaz de crear organismos de estado pero nunca pudo crear una industria estatal, porque su objetivo no era la revolución anti-burguesa como proclamaba sino el afianzamiento del capitalismo, cuyos intereses respetaba y protegía (empezando por el trust cinematográfico de la Cines y por los sellos norteamericanos). El resultado de esa política es aún ahora sorprendente: la casi totalidad de los productores, directores, técnicos, libretistas y actores que harían el cine italiano más vigoroso de los años 45 al 51 empezaron durante el fascismo y algunos de ellos con la protección del propio Vittorio Mussolini (Visconti, en 1942, en plena guerra, filma **Obsesión**).

Lo cual demuestra, a otro nivel, que el fascismo italiano era, en la realidad, bastante diferente de lo que vulgarmente se piensa. Carlo Lizzani, de cuyas ideas no se debiera dudar, en **Jeune cinéma** (Paris, febrero, 1981), dice: *"El fascismo no ha sido una pura dictadura como hoy en día otras dictaduras que arriban al poder después de un golpe. Había una técnica muy sofisticada del poder, basada sobre el consenso popular, en momentos en que, después de la primera guerra mundial estalla la civilización de masas y las masas se vuelven protagonistas. Está de un lado la revolución de tipo socialista, y en frente gobiernos de tipo liberal, conservador, que no son capaces de mantener el control y deben entonces utilizar métodos nuevos, sobre todo en países donde la democracia no es suficientemente fuerte, como Italia o Alemania. Entonces, ahí nace el fascismo, un movimiento de masas que no está basado sobre la sola represión, sino sobre la movilización de una masa de desocupados, de campesinos, de pequeños burgueses, y no sobre la burocracia"*. Y agrega Lizzani: *"El fascismo fue una gran idea, pero al mismo tiempo cayó en contradicciones porque debió crear sindicatos, asociaciones de masas, universitarios, etc. Para controlarlos debió darles una cierta formación colectiva; presentado como la revolución social, nunca dijo por supuesto que defendía al capitalismo. Supo utilizar los nuevos medios, provocar la discusión: sobre las masas, el socialismo, las transformaciones de la sociedad, el fin del capitalismo, etc. Muchos creyeron de buena fe en ese tipo de fascismo; no fue sino a medida que se aproximaba la guerra que advirtieron que estaban equivocados,*

que esa movilización era sólo superficial, verbal."

COMO ORGANIZAR (¿LO QUE?).—

Durante los siete primeros años de gobierno fascista, en los últimos tiempos del cine mudo, el régimen se desinteresó del cine con excepción de los noticieros y los films documentales. En 1924 se crea el Instituto Luce. En 1927 la distribución de esos films se hace obligatoria. La producción nacional de largometrajes se reduce a unos quince por año, al tiempo que el mercado está dominado por el cine norteamericano, con la consecuencia que cuando Mussolini advierte, finalmente, la importancia del cine de ficción, los largometrajes italianos que se producen no harán sino repetir los modelos norteamericanos a los que el público se había acostumbrado: los temas, los estilos interpretativos, las apariencias formales surgen como imitaciones. Pero para que eso ocurra fue necesaria la aparición del cine sonoro. En ese momento el gobierno advierte de golpe que el lenguaje oído es importante, con lo cual se hunde en un nuevo problema: el italiano no es la lengua de toda Italia, en contra de los objetivos ideológicos del régimen que aspiraba a la unificación nacional, empezando por el idioma.



CONDOTTIERI
De Louis Trenker

A fines de la década del 20 se lanza la campaña cultural del gobierno, centrada sobre las artes del espectáculo y difundida por el semanario **Critica fascista**. La campaña comienza con el slogan *"el arte fascista"* y luego lo transforma en *"adelante los jóvenes"*. El Duce impone la orientación: *"Los viejos están dignamente recluidos en casas de reposo. Ahora yo cuento con ustedes. Vosotros sois los nuevos artifices de la nueva Italia"*. Por primera vez, oficialmente, se proclama que *"el cine es el arte fascista por excelencia"*. Y la imprudencia del régimen hace que, por lo menos de palabra, las puertas del cine queden abiertas a los nuevos y desconocidos. Anton Giulio Bragaglia, ideólogo de la así llamada cultura fascista, proclama en **Lo stile è l'epoca** (El estilo es la época): *"Nuestros viejos directores tienen sus sistemas, no los renuevan, están viciados y encallecidos,*



SIN NOVEDAD EN EL ALCAZAR
La guerra de España, en apoyo a Franco



LUCIANO SERRA PILOTA

Supervisor: Vittorio Mussolini en persona

no hay nada que se pueda hacer por ellos. La dificultad de obtener un arte de nuestros tiempos, es decir un arte fascista, se presenta en todo momento personalizada por viejos que bloquean las posibilidades artísticas en cualquier ramo. El fascismo no se ha desembarazado todavía de estos convidados de piedra. Con los jóvenes artistas ya afirmados y seguros, se podrá dar impulso a este arte fascista, vale decir arte de los jóvenes. Lo primero a hacer es sacar del medio a todos aquellos que todavía conservan las luces del siglo pasado. Renovar a los hombres y favorecer a los jóvenes que deben dar este arte de los tiempos nuevos y que pueden darlo".

Con el pretexto de favorecer a la juventud el fascismo se proponen intervenir directamente en la vida cultural. Pero el pretexto es su propia trampa, porque si bien industrialmente se apoya en gente como Stefano Pittaluga, el amo de la Cines, artísticamente ha de recurrir a jóvenes a veces desconocidos. Las conclusiones del debate, en lo ideológico, son admirables: en 1927, se proclama que "hasta el momento Mussolini es el único producto artístico del fascismo" (sic: *Crítica fascista*, noviembre 15), y, más cuerdamente: "La mejor inspiración artística se halla participando plenamente en la vida del pueblo". Para cumplir esos objetivos abstractos se legisla. El 5 de noviembre de 1928 Mussolini en un discurso histórico define, finalmente, los criterios. Dice el Duce: "Hay entre miles de otros descubrimientos (hubiera debido decir "inventos", claro) tres que significan una época en la historia de la civilización humana: el descubrimiento de los tipos móviles de impresión, que tuvo lugar a mediados del siglo XV, el descubrimiento de la cámara oscura que tuvo lugar un siglo después y finalmente el descubrimiento del cinematógrafo: tres etapas fundamentales en el progreso del espíritu humano, tres formidables instrumentos para la conquista y difusión de la cultura. La cinematografía que está todavía en su primera etapa de desarrollo presenta esta gran ventaja sobre el diario y sobre el libro: habla a los ojos, esto es habla un lenguaje comprensible a todos los pueblos de la tierra, con su carácter de universalidad y las innumerables posibilidades que ofrece para una colaboración educativa de orden internacional". De inmediato el Instituto Lucé decide: a) instalar salas en ciudades y villas campesinas donde no existen cines, aun cuando éstas funcionen a pérdida, mantenidas por el gobierno; b) poner

en funcionamiento 32 cines móviles con films documentales e informativos, que han de recorrer los pueblos alejados de centros urbanos, según el modelo soviético de Medviekin. Ese plan es definido oficialmente como "una obra gigantesca". Como la política de divulgación está dirigida a sectores agrícolas, el gobierno prohíbe que en esas programaciones se exhiban películas cuyos argumentos transcurran en ciudades: "Parece peligroso presentar films que muestren el encanto de la vida ciudadana, las comedias brillantes, la suntuosidad de ciertas habitaciones, el mundo afeminado de Hollywood con todo su esplendor. (...) La propaganda debe ser invisible, casi que ajena a los hechos". Pero esas premisas derivarían en una extraña contradicción: por esa vía se incita al cine a un realismo social, cuyo mejor ejemplo fue *Sole* de Blasetti en 1929 y su prolongación *Acciaio* de Ruttmann, films que de otra forma no se explicarían.

Lo demás por entonces son fracasos: los organismos cooperativos no se integran, el consorcio de los cines independientes da quiebra, las productoras "artísticas" abortan. Con la llegada del cine sonoro sólo la Cines subsiste y se consolida. Aunque no hay estructuras de producción la voz oficial es terminante: "En Italia se quiere el renacimiento. Más que nada lo quiere el Duce" (*Ammaestramenti, Rivista italiana di cinetecnica*). Para corregir tantas carencias el gobierno propicia un sistema monopolístico por medio de la tutela de las grandes industrias a las que se conectan los centros financieros, y simultáneamente se establece, en todos los órdenes, un "sistema proteccionista-asistencial que controla la clase obrera (ofreciendo un sostén directo al capitalismo nacional), que controla la competencia exterior, que provee a la política de potencia el apoyo de la clase dirigente política e industrial" (sic: en *Industria e banca nella grande crisi 1929-34*, Milán). El 18 de junio de 1931 la ley 918 estipula cuáles son los porcentajes a que deberán regirse en sus acuerdos distribuidores y exhibidores, reemplazando a la libre competencia de mercado. La ley está destinada a favorecer a Pittaluga y la Cines, una empresa privada que reúne estudios, laboratorios y el circuito de salas propias, y por consiguiente no será afectada por las reglamentaciones gubernamentales. El 23 de junio de 1934 por un decreto personal de Mussolini publicado en la *Gazzetta Ufficiale* con el número 156, queda "constituida la

Corporazione dello spettacolo, con sede en Roma en el Ministerio de las Corporaciones". El directorio: Lombardo, Monaco, Alessandro Blasetti, Anton Giulio Bragaglia, el presidente del Luce. El 16 de agosto un nuevo decreto crea la Federación Nacional Fascista de los industriales del espectáculo y de los trabajadores del espectáculo, para estudiar las soluciones a aplicar. Como las soluciones no llegan se crea el Enic (circuito estatal), que inventa una caja común con la que se paga a los distribuidores y productores, aunque no a todos sino a los favorecidos por el régimen. El circuito comienza con 29 salas principales pero llegará a 95. Dos films son inmediatamente asegurados: *Condottieri* y el famoso *Scipione l'Africano*. La Cines, ahora en manos de l'onorevole Giuseppe Roncoroni, propone la creación de Cinecittà como centro de producción privado. Cuando en el 38 muere el tercer zar de la Cines el proyecto es tomado por el estado fascista. El amo de la propaganda cinematográfica, Luigi Freddi, delira, pero por poco tiempo. Su ilusión de crear una ciudad cinematográfica que compita con Hollywood cae destrozada el 6 de abril: recibido por Goebbels en Berlín se le informa que ello contraría los intereses nazis, pero a cambio llegarán al acuerdo de prohibir el ingreso de films norteamericanos en Italia y Alemania.

Los vaivenes de la política cinematográfica de Mussolini son muy divertidos: crea el crédito cinematográfico para digitar la producción pero con él subvenciona películas ruinosas como *Scipione l'Africano* que debe pagar el Banco del Trabajo. Y como el gobierno sigue creyendo en la libertad de empresa impulsa productores que compiten con sus subsidiados directos, en particular la Cines. En todo ese tiempo de ajustes y tironeos, ni Vittorio Mussolini ni Freddi parecen haber tenido tiempo de pensar que el cine nuevo de la nueva Italia habría de tener alguna orientación, sea la que fuere.

LA INTERVENCIÓN CULTURAL.— La censura, durante todo el tiempo, fue el orga-

María Mercader:

María Mercader permaneció algunos días en Montevideo, coincidiendo con la exhibición del ciclo "El cine en los años de Mussolini" (Estudio 1). Presentó personalmente algunas de las películas y luego dialogó sobre cómo se hacía cine en aquellos años con dos redactores de *Cinematografía Revista*. María Mercader llegó a Italia en 1939, tras incursionar como actriz en el cine español y francés.

L.E.— Nos interesaba saber, porque usted vivió esa época y fue una época muy importante para el cine italiano, una época de transición, preparatoria del neorealismo, ¿qué pasaba entonces.

M.M.— Sí, pero la época mía no fue muy bonita, ¿sabe? No, pues no se podía hacer nada. Era todo muy optimista y todo era positivo, y no pasaba nunca nada. Y todos estábamos muy contentos, ¿verdad? No, al contrario. Después de la guerra empezaron a venir otras personas, y a ser un poquito más humanas, y a acercarse a la gente de todos los días, que vemos en el autobús y en el tranvía. Antes los argumentos de las películas eran todos sobre húngaros, y todos argumentos raros.

L.E.— En Magdalena cero en conducta,

nismo más coherente. Prohibió varios cientos de películas, incluidas *Sin novedad en el frente* de Milestone (1931), *Adiós a las armas* de Borzage (1933), *Scarface* de Hawks (1931), *La Marsellesa* de Renoir (1937), *La gran ilusión* de Renoir que en el 37 había sido premiada en la Muestra de Venecia, *Calléjón sin salida* de Wyler (1937). Pero también modificó diálogos en películas extranjeras dobladas, incluyendo una frase célebre que se escuchaba en *Battling With Buffalo Bill* de Ray Taylor (1933): *"¡Camaradas! El joven Dave Archer ha ofrecido su oro para comprar las máquinas"* (el libreto original se conserva por la profesora Adriana Prolo en el Museo Nazionale del Cinema, cinemateca de Turín).

En 1932, por exigencias turísticas, en medio de la crisis, comienzan los festivales de Venecia, con apoyo del Istituto di Cinematografía Educativa. Rápidamente el invento pasa a manos directas del gobierno. En la práctica el festival siguió siendo durante años el puerto franco para la cultura cinematográfica, lo que en sí era otra contradicción en un régimen que intervenía para después crear las excepciones a su propia intervención: en el 32 en Venecia se exhiben *Hacia la vida* de Nikolai Ekk (URSS), *Para nosotros la libertad* de René Clair (Francia), *Lluvia*, de Joris Ivens (Holanda) y luego allí se verá el escándalo de *Extasis* de Machaty (Hungría), un film que todavía hoy resulta erótico, *Viva Villa* de Jack Conway o *El delator* de John Ford. Del mismo modo en que al incentivar el acceso de los jóvenes al cine crea sus propios críticos, con el Festival de Venecia el fascismo permitiría la aparición de estudiosos y teóricos como Guido Aristarco, Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, que serían los que luego demolerían los intentos culturales del fascismo. Empeinado en combatir a los enemigos potenciales que conocía, obligado a obtener una base popular, en la creencia de que los jóvenes serían sus aliados, el gobierno inventa la maquinaria antifascista.

En 1934 el cine es admitido por primera vez en la Universidad, Facultad de Filosofía y Letras de Padova, donde recibe su doctorado en cinematografía Francesco Pasinetti. El hecho es debidamente promocionado por el amo de la propaganda cinematográfica en un discurso que empezaba diciendo: *"El Estado encuadra. El Estado ayuda. El Estado premia. El Estado controla. El Estado forma"*, como referencia a la supuesta guía ideológica, los créditos a la producción, el Festival de Venecia, la censura y (última novelaría) la enseñanza universitaria del cine. Y seguía el discurso: *"Roma, sede y cáliz de una civilización ejemplar, bendice e indica desde hace tiempo los resultados que pueden obtener, coaligados, el capitalismo de la industria con las mentes abiertas de los artistas sensibles a los reclamos de la libertad"*. Esas alianzas estafalarias (por ejemplo con los hoteleros) habían dado Venecia y el Enic, y darían por resultado el Centro Sperimentale di Cinematografía, instituido por Ciano el 22 de mayo de 1935, aunque hasta un año después nadie sabía de él. Y de nuevo las contradicciones, porque Anton Giulio Bragaglia y Blasetti y otros son postergados. El Centro Sperimentale comienza bajo la dirección del joven Luigi Chiarini, todavía sin definición clara, y del también joven Umberto Barbaro, quienes serían claramente antifascistas. Los primeros alumnos inscritos: Antonioni, Massimo Mida, Germi, Giuseppe De Santis, Luigi Zampa. En lugar del consenso el gobierno obtiene la apertura en medio de una política que pretende intervenir a todos los niveles en el cine. Aunque el Centro hasta el 24 de marzo de 1942 no tiene facultades para conceder diplomas, su existencia comienza antes. Cuando en 1940 Freddi abandona la dirección general de cinematografía, lo hace para montar una empresa productora. Eitel Monaco, su sucesor, venía de la industria. El fascismo, para ellos, era un medio y probablemente les importara poco esa historia de la nueva Italia, el nuevo hombre y la nueva ideología juvenil.

Pero, subterráneamente y sin discursos oficiales, cuando el fascismo aún no había elaborado sus ideas sobre el cine, veía ocupar un amplio espacio de opinión por el Consorzio Utenti Cinematografici Educativi, Cuce, una sigla que ocultaba a la Acción Católica, que a partir de 1926 se convertía en un instrumento de presión que exteriormente apoyaba al régimen pero en definitiva trataba de utilizarlo para sus propios fines. La *Rivista del cinematografo*, desde enero de 1928, sería el instrumento de opinión católica, dispuesta a intervenir en la producción: *"Tenemos en todo el mundo millares de cines en congregaciones y en todas las oficinas de control y propaganda de la fe y allí se congregarán los jóvenes en multitudes innumerables"*, amenazaba en agosto de 1932, cuando el Código Hays ya había sido establecido en Hollywood. En marzo de 1931, el director de la *Rivista*, un tal Canziani, se dirige a la industria: *"El productor puede imponerse al espectador y al exhibidor sólo si estos últimos no están organizados, pero el día mismo en que una organización de espectadores y de exhibidores aparece, el problema se deberá organizar de inmediato de otra manera"*. El Papa Pio XI, en diciembre de 1929, en su *Divini illius magistri*, apoya la intervención católica: *"En nuestros tiempos se hace necesaria una más extensa y aguda vigilancia por cuanto han crecido las ocasiones del naufragio moral y religioso por la juventud inexperta, fundamentalmente por libros impíos y licenciosos, muchos de los cuales se venden diabólicamente baratos, por los espectáculos cinematográficos y ahora también por las audiciones radiales, que difunden ampliamente y facilitan toda clase de lecturas, así como por el cine toda clase de espectáculos"*. El planteo termina en una alianza con el fascismo: tal como lo publicó la Junta Diocesana de Milán en *Studi e proposte*, 1935, *"bajo el clima providencial del fascismo tal sistema"*



en la cárcel.

M.M.C.— ¿Y en lo que tiene que ver con la formación de técnicos y actores?

M.M.— No había actores en el cine neorrealista. Eran todas gentes que mi marido recogía por la calle y por ese se podían hacer las películas con poquísimo dinero. Cinecittà quedó muchos años abandonada completamente. ¿Sabes quién ha hecho resucitar Cinecittà? Fellini, porque Fellini es un hombre que tiene que construir todo, y resucitó todo eso porque ha hecho construir barcos enteros y casas enteras.

M.M.C.— Sin embargo, en aquellos años, en Italia, aparecen los nombres del cine posterior e incluso De Sica, Rossellini, Zavattini, aparecen a fines de los años treinta.

M.M.— Pero fueron descubiertos después de la guerra y de Roma ciudad abierta. ♦

recuerdo de tiempos idos

por ejemplo.

M.M.— Sí, y también hice otra película, *Brivido*, que era lo mismo.

M.M.C.— Ahora bien, la forma en que se trabajaba en el cine en aquella época, aparte de las limitaciones que serían de contenido o de tendencias, cómo eran las condiciones de trabajo.

M.M.— Estaba muy bien organizado. Eso tengo que decirlo. No era como después pasó que cada actriz tenía su señor o su amante o su marido o lo que quiera que le hacía hacer las películas. Nosotros íbamos a trabajar como una empleada va a otro sitio. Y te hacían tu contrato y no te molestaban para nada, si no querías, claro. Era una época en que, en eso, era más seria. ¿Comprendes? Más profesional. Lo que pasa es que los contenidos eran muy flojos.

L.E.— Pero ¿cómo llegaron a hacerse películas, por ejemplo, como *Los niños nos miran*?

M.M.— Eso fue al empezar mi marido (Vittorio de Sica).

L.E.— En el 42, 43.

M.M.— Eso es. Yo también intervine en películas mejores, porque empezamos a despertarnos un poquito. Pero estaba la

guerra, ya caían las casas, y yo estuve en el bombardeo de San Lorenzo cuando estaba haciendo *Nadie se vuelve atrás* con Blasetti. Y mi marido rodaba al mismo tiempo *Los niños nos miran*. Estábamos en el mismo estudio pero en películas separadas.

M.M.C.— La tradición quiere que en los años de la guerra y al término de la guerra, el cine italiano estaba desprovisto de estudios y de recursos, de película virgen y de laboratorios.

M.M.— Cuando empezó el neorrealismo, mira, Rossellini, tú sabes cómo rodó *Roma ciudad abierta*: con pedacitos de película que le regalaban y que la iba a comprar y que una señora le daba el dinero. Vamos, un lío tremendo fue esa película. Porque en aquel momento realmente no había medios.

M.M.C.— El cine estaba estructurado en base a Cinecittà, a toda la legislación de Mussolini, a una organización bastante grande. ¿Puede considerarse que esa organización dio fundamento al cine italiano y al cine italiano posterior?

M.M.— No, si todas las películas neorrealistas estaban en el medio de la calle. Pues *Lustrabotas* se rodó en las calles y

(se refiere a la censura sobre el cine) "ha encontrado en Italia una pronta aplicación. Nuestra dirección general de la cinematografía" (se refiere a Freddi) "ha constituido un sistema original, genial y práctico, de control totalitario" (sic) "sobre toda la producción fílmica, control que parte del examen preventivo del argumento, del libreto y sigue del trabajo del film en todos sus detalles". En los hechos, tampoco el fascismo intervenía por sí, sino para los católicos. En 1936, la encíclica *Vigilanti cura* de Pío XI resume la necesidad de una concentración censora. Y una nueva contradicción: el régimen que presuntamente necesitaba películas de propaganda para sus propios fines termina patrocinando films de promoción católica que habrían de dirigir Goffredo Alessandrini y después Augusto Genina, hombres del Fascio.

EXPLICACIONES.— Por qué las cosas ocurrieron de esta manera, es un hecho que admite varias explicaciones. La más simple es que el régimen contenía sus propias contradicciones que inevitablemente afloraron con el curso de la historia. Pero también hubo una cuota de cálculo y muchas sutilezas. En 1928, cuando el empuje de Mussolini por el cine, se empezó a sospechar un cine estatal. Alessandro Blasetti, hombre del régimen, escribe entonces en *Lo Spettacolo d'Italia* (el 5 de febrero): "En los actuales desvelos periodísticos sobre la cinematografía se ha lanzado la propuesta de una industria cinematográfica estatal. La idea debe ser combatida de inmediato, violentamente. Una industria cinematográfica de Estado debería surgir principalmente de un propósito: propaganda. Y fracasaría. La producción de esta industria, sea o no parte del Estado fascista, sería inexorablemente boicoteada, rechazada por el comercio, prohibida por la censura exterior". Incluso una revista más oficial, *Economía nazionale* (octubre de 1930), aparte de delatar que el punto de referencia del fascismo en materia cinematográfica era el cine soviético, dice aproximadamente lo mismo: "Nuestro público, en comparación con la plebe rural rusa, tiene por cierto otra fineza cultural y deserta en masa de las salas cinematográficas apenas se le quisiera imponer un cine de Estado que ilustrase, más o menos directamente, las tesis de la política y de la sociología que entre nosotros aparecen y triunfan mejor en la práctica cotidiana sin necesidad de construcciones. Nuestro público se refugia en el cine como el único lugar donde en lo sucesivo, el espectáculo no tenga ningún problema central, ningún problema lateral, y dé en cambio algún reflejo directo de la vida agradable y reposada".

Por ese razonamiento el cine siempre fue un marginado de la cultura fascista. Pero quizás esas explicaciones no fueran sino una mentira, la cobertura para las dificultades que el régimen era incapaz de atravesar. Encerrado entre los intereses capitalistas de los inversores particulares, su ideología tan juvenil, los católicos como aliados y la aparición de nuevos cuadros que discrepaban ideológicamente, el gobierno careció de un Goebbels. En su lugar tenía a Mussolini, que dictaba directamente las normas, criterios y métodos de propaganda directa y que por cierto no era muy idóneo en la materia. Jean Gili, de la Facultad de Nice en Francia, se interrogó en *Jeune cinéma* sobre cuál fue el objetivo del gobierno de Mussolini ante el cine: "Hubo numerosas discusiones paralelas, la de los oficiales o paraoficiales del fascismo,

la de la Iglesia que rápidamente desconfió de la influencia del cine sobre su público, y además una discusión relativamente libre en las revistas. Los años 30 fueron un gran período de publicaciones culturales; cuando se consultan esas revistas, uno se sorprende de ver, bajo una cobertura muy oficialmente fascista, debates de ideas en los cuales el fascismo es completamente mandado al canasto o sirve solamente de coartada. En revistas como *Cinema* o *Bianco e Nero*, ésta más doctoral, la primera más parecida a *Cinémonde*, con fotos de gran tamaño, se encuentran artículos de Lizzani, De Santis, Pietrangeli, Puccini, Visconti, Antonioni. Aparte de pequeñas precauciones estilísticas, el contenido es muy libre, apenas codificado; uno se pregunta cómo todo eso pudo haberse publicado".

Entre 1930 y 1942 hubo 720 films en Italia. De ellos sólo unos pocos pueden verse como de exaltación fascista, y de esos pocos la mayoría son realmente calamitosos. *Vecchia guardia* (Blasetti), ubicado en una ciudad de provincias antes de la marcha sobre Roma, con descripción de conductas y personajes, más un niño que muere en una trifulca y se convierte en un mártir de la revolución fascista, aparenta apoyar una huelga obrera y se cierra con camiones que en la noche se dirigen hacia Roma. *Escipión el Africano*, más obviamente inspirado por el director de cinematografía Freddi, propone la idea de un jefe único (Mussolini, desde luego), la imagen de la grandeza y algunas otras tonterías, con elefantes, ejércitos y despliegues que recuerdan las películas mudas de Pastrone. Pero el resto de la producción consiste, en el mejor de los casos, de películas tontas sobre las campañas coloniales (*Caballería*), sobre la guerra pasada (*La patrulla indómita*), sobre guerras en España (*Sin novedad en el Alcázar*), o sobre el Risorgimento visto por Blasetti en 1860, que termina con un desfile de los camisas rojas de Garibaldi (en ortocromático blanco y negro, el rojo se convierte en negro) y que para que todo fuera más claro, en la época se sobreimpresiona con un desfile de camisas negras en tiempo presente.

En cambio puede pensarse que los melodramas, tan frecuentes, fueron una consecuencia de la fuerte represión sexual: los personajes están bloqueados, arrastran situaciones penosas, el adulterio provoca calamidades inmensas. Y los teléfonos blancos compensan carencias inmediatas en tiempos de una gran crisis económica y son el equivalente del cine de Hollywood que los productores quieren imitar. Pero esos y otros géneros, a pesar de todo, obtuvieron (gracias a la censura, a la Iglesia, al fascismo callejero) un resultado que fue sí, político e ideológico: Italia era un país de sueño, sin problemas. Lo cual no alcanza a responder una última interrogante: ¿Para obtener ese resultado fue necesario tanto esfuerzo, tanta legislación, tantas declaraciones y discursos? Quizás haya sido así porque así era el estilo del Duce. O bien porque entre tantos intereses encontrados nadie hubiera podido hacer otra cosa. En parte porque el fascismo no fue el nazismo. En parte porque el propio régimen y su populismo eran una fachada falsa que, sin embargo, debía mantenerse a todo costo para no perder el famoso consenso, tan parecido a las bravuconas parrafadas de los discursos de Mussolini.

El neorrealismo fue la consecuencia lógica de tantas y tan complicadas maniobras. ♦

M. Martínez Carril