
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

39

Maia
EDICIONES

UAM
ADICIONES

Fundador

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

DirectorDANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)**Comité asesor de Dirección**

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma, Madrid*)**Jefa de Redacción**LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad Camilo José Cela, Madrid*)**Equipo de Redacción**MINERVA CAMPOS (*Universidad Carlos III, Madrid*)PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma, Madrid*)JAVIER H. ESTRADA (*Universidad Autónoma, Madrid*)CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)ANA MARTÍN MORÁN (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)**Consejo Editorial**JOSÉ CARLOS AVELLAR (*www.escrevercinema.com*)VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma, Madrid*)ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma, Barcelona*)ANNETTE KUHN (*Universidad de Lancaster*)ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III, Madrid*)JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III, Madrid*)ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2013

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2013

© MAIA EDICIONES, 2013

ISSN: 1134-6795

Depósito legal: M-29.578-1994

Edición	Diseño	Producción
MAIA EDICIONES	SABÁTICA	GUADALUPE GIBBERT

Coordinación y maquetación	Impresión
AMPARO DÍAZ-CORRALEJO	PUNTO VERDE, S.A.

Administración y suscripciones

MAIA EDICIONES
Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
secuencias@maiaediciones.com

IMAGEN DE CUBIERTA: *León de oro* del Festival Internacional de Cine de Venecia

Presentación 7
Aida Vallejo Vallejo

Artículos

Festivales cinematográficos.
En el punto de mira de la historiografía filmica 13
Aida Vallejo Vallejo

Prestigio de la nación vs mirada deconstruyente:
las imágenes de Italia en el Festival Internacional de Cine
de Venecia desde el final de la Segunda Guerra Mundial
hasta el «milagro económico» 43
Stefano Pisu

De «gira» por los festivales. Patrones migratorios
del cine latinoamericano 65
Laura Rodríguez Isaza

Festivales y patrimonio cinematográfico en la era digital:
la situación francesa 83
Christel Taillibert

Nuevas propuestas, viejos circuitos.
El papel de los festivales de cine españoles en la consolidación
de los nuevos realizadores 100
Montserrat Jurado Martín y Alberto Nieto Martín

Libros

Dekalog 3: On Film Festivals
Richard Porton (ed.) 125
María Paz Peirano

Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen
Cindy Hing-Yuk Wong 127
Minerva Campos

Une histoire des festivals. XXe-XXIe siècle
Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou,
Sophie Jacotot, Caroline Moine y Julie Verlaine (dirs.) 130
Aida Vallejo Vallejo

- The Film Festival Reader*
Dina Iordanova (ed.) 133
Iratxe Fresneda Delgado
- Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*
Alex Marlow-Mann (ed.) 135
Nekane E. Zubiaur Gorozika
- De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*
Andrea Cuarterolo 137
Bernardo Riego Amézaga
- Ficcionando. Series de television a la española*
Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual
y Ana Isabel Íñigo Jurado (eds.) 140
Laura Pousa
- Theorizing Film Acting*
Aaron Taylor (ed.) 143
Miguel Fernández Labayen
- El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*
Isaac León Frías 147
Cecilia Lacruz
- Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico*
Antonia del Rey-Reguillo (ed.) 150
Paula Iglesias

DVD

- El último mohicano* 157
Carmen Guiralt Gomar
- Pere Portabella. Obra Completa / Complete Works / Œuvres Complètes* 159
Xose Prieto Souto
- Voyage dans la Préhistoire / Cesta do praveku* 162
Pablo Díaz Torres

- Presentation** 7
Aida Vallejo Vallejo

Articles

- Film Festivals. In the Focus of Film Historiography** 13
Aida Vallejo Vallejo
- Nation's Prestige vs Deconstructive Gaze: The Images of Italy since the End of the Second World War until the «Economic Miracle» at the Venice International Film Festival** 43
Stefano Pisu
- Touring the Film Festival Circuit: Migrating Patterns of Latin American Cinema** 65
Laura Rodríguez Isaza
- Film Festivals and Film Heritage in the Digital Era – The French Situation** 83
Christel Taillibert
- New Proposals, Old Circuits. The Role of Spanish Film Festivals in the Consolidation of New Directors** 100
Montserrat Jurado Martín y Alberto Nieto Martín

Books

- Dekalog 3: On Film Festivals* 125
Richard Porton (ed.)
María Paz Peirano
- Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* 127
Cindy Hing-Yuk Wong
Minerva Campos
- A History of Festivals. 20th and 21st Century* 130
Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou,
Sophie Jacotot, Caroline Moine and Julie Verlaine (dirs.)
Aida Vallejo Vallejo

- The Film Festival Reader*
Dina Iordanova (ed.) 133
Iratxe Fresneda Delgado
- Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*
Alex Marlow-Mann (ed.) 135
Nekane E. Zubiaur Gorozika
- From Photograph to Film Frame. Connections Between Film
and Photography in Argentina (1840-1933)*
Andrea Cuarterolo 137
Bernardo Riego Amézaga
- Fictionalizing. TV Series the Spanish Way*
Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual
and Ana Isabel Íñigo Jurado (eds.) 140
Laura Pousa
- Theorizing Film Acting*
Aaron Taylor (ed.) 143
Miguel Fernández Labayen
- The New Latin American Cinema of the Sixties:
Between Political Myth and Film Modernity*
Isaac León Frías 147
Cecilia Lacruz
- Film Tourists: Their Representations in Hispanic Cinema*
Antonia del Rey-Reguillo (ed.) 150
Paula Iglesias

DVD

- The Last of the Mohicans* 157
Carmen Guiralt Gomar
- Pere Portabella. Complete Works / Œuvres Complètes* 159
Xose Prieto Souto
- Journey to the Beginning of Time / Cesta do Praveku* 162
Pablo Díaz Torres

En los últimos años los festivales han captado la atención de los estudios cinematográficos dando lugar a numerosos proyectos de investigación, grupos de interés y publicaciones especializadas. Desligándose de las publicaciones tradicionales que se limitaban a monográficos de encargo para celebrar los aniversarios de estos eventos o a críticas cinematográficas donde los festivales se abordaban en términos de mero contexto o espacio de exhibición, esta nueva línea recupera el estatus de los festivales como objeto de estudio en sí mismo, analizando sus múltiples facetas.

Muchos de estos estudios plantean una relectura de los textos fílmicos a la luz de su presentación e interpretación en estos contextos de exhibición, dando cuenta de las posibilidades y la relevancia de los festivales en la articulación de la historia y la teoría del cine. Movimientos como la Nueva Ola Checa, cuyos representantes leían el 24 de agosto de 1968 en el Palazzo de la Mostra de Venecia un manifiesto contra la invasión de Praga por las tropas soviéticas; cineastas desde Ingmar Bergman a Apichatpong Weerasethakul, cuyo reconocimiento en Cannes atraía la atención mundial, situándolos en el punto de mira de crítica y especialistas; películas míticas como *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*, de Patricio Guzmán, que ganaba el Premio al Mejor Documental en el primer Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1979; o diversos géneros cinematográficos, como el documental, cuyo impulso y evolución estética en la última década se hacía eco en el circuito «de clase A», con su entrada en la programación de festivales como Berlín o Locarno, y volvía a los circuitos comerciales, impulsado por la visibilidad de las películas de Michael Moore en Cannes... Todos ellos no tendrían el mismo lugar en la historia del cine sin su paso por los festivales. Por lo tanto, cabe preguntarnos cuál es el papel de estos eventos para el descubrimiento, impulso y desarrollo de diversas corrientes cinematográficas.

Para dar respuesta a estas preguntas, una serie de trabajos realizados desde distintas áreas de estudio han dado lugar en los últimos años a interesantes líneas de investigación que han abierto un nuevo espacio para el estudio del cine en su contexto socio-histórico. Este monográfico propone una aproximación global a estas tendencias, ofreciendo una revisión de la literatura académica especializada, así como miradas más específicas a algunas de las líneas más interesantes de estudio en este marco. Desde el papel de los festivales como articuladores del cine nacional y su uso como espacio diplomático, o su relevancia para la circulación de cinematografías periféricas; hasta su papel en la preservación de los archivos que conforman el patrimonio cinematográfico y su papel en la promoción de nuevos realizadores/as, este monográfico ofrece un acercamiento pionero a una línea de investigación que apenas acaba de co-

VV. AA., *Canadian Journal of Film Studies* (n.º 23.1, primavera de 2014). Número especial sobre Pierre Bourdieu y el estudio de festivales cinematográficos.

WONG, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen* (Londres, Rutgers University Press, 2011).

ZIMMERMANN, Patricia R., «Humanist and Poetic Activism: The Robert Flaherty Film Seminar in the 1950s», en Dina Jordanova y Leshu Torchin, *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism* (St Andrews, St Andrews Film Studies, 2012).

ZUBIAUR, Nekane et al., «La distribución internacional de cortometrajes a través de catálogos autonómicos. El caso de Kimuak» (*Tripodos*, n.º 32, 2013), pp. 29-43.

PRESTIGIO DE LA NACIÓN VS MIRADA DECONSTRUYENTE: LAS IMÁGENES DE ITALIA EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VENECIA DESDE EL FINAL DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL HASTA EL «MILAGRO ECONÓMICO»¹

Nation's Prestige vs Deconstructive Gaze: The Images of Italy since the End of the Second World War until the «Economic Miracle» at the Venice International Film Festival

STEFANO PISU^a
Universidad de Cagliari

RESUMEN

El presente artículo pretende investigar qué tipo de imágenes sobre Italia surgieron en el Festival Internacional de Cine de Venecia en el periodo comprendido entre la segunda posguerra europea y los años del llamado «milagro económico». En esos años se abrió una contradicción entre los éxitos conseguidos por las películas italianas –sobre todo en el extranjero– y la imagen de pobredumbre socioeconómica que esos films transmitían. El político más influyente para la industria cinematográfica italiana en ese momento, el democristiano Giulio Andreotti, osciló entre el reconocimiento del valor comercial, cultural y diplomático de aquellos éxitos, pese a que las películas retrataban un país pobre, y la irritación explícita por su proyección en Italia y en el extranjero, hasta el punto de intentar censurarlas. Un análisis de la Mostra entre la segunda mitad de los años 50 y la primera mitad de los 60, con su función de escaparate del «milagro económico», no permite conformar una única imagen de Italia. Por un lado, el festival de 1959 fue decisivo para relanzar el cine italiano, tanto dentro del país como en el extranjero, por el premio concedido a *Il generale della Rovere* (*Il generale della Rovere*, Roberto Rosellini) y a *La gran guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli), films que contribuyeron a la promoción de una imagen indulgente de los italianos, representados como astutos y sin embargo buenos, oportunistas pero, en el fondo, buena gente. Por otro lado, la Mostra no solo encumbró ese proceso de desarrollo económico y de modernización que atravesaba Italia; al mismo tiempo –y sobre todo– promovió una representación más problemática del país, de su pasado y de su presente.

Palabras clave: Festival Internacional de Cine de Venecia, imágenes de la nación, cine italiano, posguerra, neorealismo, milagro económico.

ABSTRACT

This article intends to investigate what kinds of Italy's images emerged at the Venice International Film Festival from the second postwar to the years of so-called «economic miracle». In postwar years there was a conflict between the national prestige for several successes – mostly abroad – and the image of socio-economic poverty that those films built. The most powerful politician in the Italian cinematic industry at that time, the Christian Democratic G. Andreotti, alternated between acknowledgement of the commercial, cultural and diplomatic value of those successes, even though films focused on a poor country, and the explicit annoyance for their screening and the consequent attempts to censor those, both at home and abroad. Concerning the «Mostra del cinema» from the second half of 1950s to first half of 1960s and its function of «economic miracle» showcase, it is not possible to define one and only image of Italy. On the one hand, the «Mostra» was essential in 1959 to launch again Italian cinema at home and abroad thanks to prize-giving of *Il generale della Rovere* (R. Rosellini) and *La grande guerra* (M. Monicelli) and this way it helped to promote an indulgent image of Italians, who were sly but nice, opportunist but ultimately good folks. On the other hand, the «Mostra» not only exalted that process of economic expansion and modernization Italy passed through, but also – and especially – promoted a more problematic and deconstructive representation of the country, both of its past and present.

Keywords: international film festivals, images of nation, Italian cinema, postwar period, Neorealism, economic miracle.

[a] STEFANO PISU es investigador postdoctoral en Historia Contemporánea en el Departamento de Historia, Bienes Culturales y Territorio de la Universidad de Cagliari (Italia). Su principal campo de estudio son las relaciones entre cine e historia, con un enfoque específico sobre los festivales internacionales de cine como objeto de investigación histórica. Ha participado en conferencias y ha publicado artículos y ensayos en Italia y en numerosos países europeos. Su primera monografía es *Stalin en Venecia. La URSS en el Festival Internacional de Cine de Venecia, entre la diplomacia cultural y el choque ideológico* (1932-1953) (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013). Departamento de Historia, Bienes Culturales y Territorio, Universidad de Cagliari (Italia). E-mail: stefanopisu@yandex.ru.

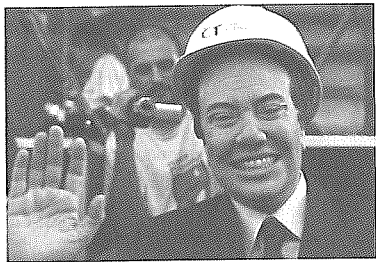
[1] Este artículo ha sido realizado dentro del ámbito del proyecto «El siglo xx en la alfombra roja: los festivales internacionales de cine entre la utopía cosmopolita, la confrontación geopolítica y la globalización real» (responsable científico: profesora Giannarita Mele), para cuya realización el autor ha sido beneficiado de una beca de investigación otorgada por el Departamento de Historia, Bienes Culturales y Territorio de la Universidad de Cagliari y financiada por la Fundación Banco de Cerdeña, con la contribución del susodicho departamento.

Introducción

En 2010, el documental italiano *Draquila, la Italia que tiembla* (*Draquila, l'Italia che trema*, Sabina Guzzanti, 2010) fue seleccionado para participar fuera de concurso en el Festival de Cannes. La película es una denuncia de la ineficiencia y de las dudosas prácticas con las cuales el gobierno de Silvio Berlusconi afrontó el terremoto que destruyó en 2009 la ciudad de L'Aquila y su posterior reconstrucción. A modo de protesta, el ministro italiano de Cultura, Sandro Bondi, decidió no presentarse en Cannes, manifestando su «desconcierto por la participación de una película de propaganda, *Draquila*, que ofende a la verdad y a todo el pueblo italiano»². El caso de *Draquila* demuestra cómo, incluso en el siglo XXI, los festivales internacionales de cine pueden convertirse en un terreno de disputa sobre la imagen de la nación entre los textos artístico-culturales y el poder político que, gracias a esa imagen, puede conseguir o no legitimación –esto, pese a haber perdido el cine su predominio en los medios audiovisuales y, por extensión, su capacidad de influencia en la sociedad.

Es interesante, entonces, poner en perspectiva histórica estas dinámicas de conflicto o de consonancia de imágenes entre lo que proyectan determinados productos culturales y lo que reivindican los discursos nacionales, y analizar lo que ocurrió en las épocas en las cuales el cine y los festivales tenían mayor peso en las sociedades contemporáneas. La potencial repercusión de consenso y de crítica que la presentación de la producción filmica nacional en los festivales internacionales podía generar, y por tanto el interés de los círculos políticos hacia estas manifestaciones, llegó a su culmen entre la posguerra y los años 60. Fue justo en esa época, de hecho, cuando los festivales internacionales de cine se multiplicaron, primero en Europa y posteriormente en todo el mundo. El deseo de re-afirmación nacional postbélica de los países a través del cine se combinaba con el interés por construir espacios transnacionales de intercambio cultural y comercial, en una dinámica de cooperación y competición con Hollywood³. Además, fue precisamente esa etapa la de mayor expansión del cine como principal medio audiovisual de masas, antes de que su crisis endógena, la diversificación de los consumos y la llegada de la televisión le hiciesen perder la supremacía⁴.

Desde esta perspectiva, el presente artículo se propone investigar la tipología de imágenes de Italia que emergieron a través del escaparate, nacional e internacional, que representó el Festival Internacional de Cine de Venecia desde la posguerra hasta los años del llamado «milagro económico» italiano. Más concretamente, este estudio se centrará sobre dos aspectos. En la primera parte se examinará en qué medida la Mostra de Venecia, desde la inmediata



Draquila, la Italia que tiembla (*Draquila, l'Italia che trema*, Sabina Guzzanti, 2010).

[2] Anónimo, «Bondi non va al festival di Cannes: «Draquila offende l'Italia»» (*Corriere della Sera*, 8 de mayo de 2010).

[3] Cfr. Caroline Moine, «Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la guerre froide», en Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci y Pascal Ory (eds.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation* (Bruselas, Peter Lang, 2010), pp. 299-306; Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007), pp. 45-82; Vanessa Schwartz, *It's so French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2007), pp. 56-99.

[4] Cfr. Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento* (Firenze, La Nuova Italia, 2001), pp. 158-166, 177.

[5] La historiografía ya ha demostrado que el Neorrealismo es un fenómeno cinematográfico cuya génesis no se puede separar de la cinematografía italiana de los años 20 y 30. Para una problematización del papel desempeñado por el intervencionismo fascista en la formación de cuadros para el futuro neorrealismo, cfr. Vito Zaggarro, «Schizofrenie del modello fascista», en Orio Caldiron (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939* (Roma y Venezia, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006), pp. 37-38; Ennio Di Nolfo, «Le origini del "neorealismo" cinematografico italiano nel ventennio fascista» (*Nuova Antologia*, n.º 2250, abril-junio de 2009), pp. 126-145. Estudios aún más recientes han evidenciado las raíces internacionales del neorrealismo italiano: cfr. los textos de Masha Salazkina, «Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s. From Early Soviet Film Theory to Neorealism» pp. 37-51, y Luca Caminati, «The Role of Documentary in the Formation of the Neorealist Cinema», en Saverio Giovacchini y Robert Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012), pp. 52-70.

[6] Hay que subrayar que ese mismo premio fue concedido a otras diez películas, una decisión en sintonía con las lógicas diplomáticas de las primeras ediciones del festival en la posguerra. Cfr. Loredana Latil, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale* (Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006), pp. 151-156 y 275.

[7] El mismo año, la película obtuvo el premio de la American National Board Review (NBR) a la mejor película extranjera. Sobre los diferentes motivos de base para el éxito neorrealista en Estados Unidos, cfr. Nathaniel Brennan, «Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America», en Saverio Giovacchini y Robert

posguerra hasta el principio de la década siguiente, fue un lugar de promoción del cine neorrealista, en relación también al éxito de esa tendencia en el círculo internacional más amplio de los festivales y los premios. Se evidenciará la aparente contradicción entre el orgullo por las numerosas victorias de un cine nacional neorrealista, presentado como completamente nuevo⁵, y la predominante imagen de un país en condiciones de miseria social y económica que aportaban esas producciones. En la segunda parte analizaré si las películas italianas conformaron y contribuyeron a la legitimación del discurso del «milagro económico» italiano, dominante en esa fase de la historia del país.

Nemo propheta in patria. El Neorrealismo en el circuito de los festivales: entre la construcción de una marca internacional y el boicot político interno

El reconocimiento internacional es un aspecto fundamental en el estudio del afianzamiento del Neorrealismo y en su identificación como movimiento homogéneo. En 1946, la película fundacional del neorrealismo cinematográfico postbélico, *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), inauguró la etapa de premios al cine italiano con la obtención del Gran Premio del Jurado en la primera edición del Festival de Cannes⁶. Antes de la presentación y de ser premiado en Cannes (septiembre-octubre de 1946), el público y la crítica estadounidense ya habían decretado el éxito del film, que había tenido su estreno neoyorkino en febrero en el World Theater, constituyéndose como un caso insólito de película extranjera capaz de impresionar a la crítica y recaudar en taquilla⁷.



Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945).

El éxito de las películas neorrealistas en los festivales y sus premios internacionales entre la segunda mitad de los años 40 y los primeros 50, permitió la creación de un «brand of cinematic realism»⁸, al que contribuyó de forma notable la diplomacia cinematográfica italiana. Esta supo reconstruir y difundir en otros países una nueva idea de la historia cinematográfica nacional, funcional a los intereses políticos del país: una idea que conectaba con orgullo el cine italiano de la posguerra con la secular tradición artística del país y que marcaba una clara distancia con la experiencia fascista⁹. Por lo tanto, el Neorrealismo estaba visto como «un bien valioso que había que proteger para consentir una identificación con la “buena” cultura nacional más allá de sus fronteras: una parte de la nación que no estaba implicada en los crímenes del fascismo, capaz, por tanto, de rescatarla simbólicamente ante los ojos europeos y americanos»¹⁰. Una de las principales preocupaciones del poder político en la Italia postbélica fue precisamente ofrecer una imagen positiva del país en la óptica de su renovada colocación internacional a través de una «nueva política de potencia artístico-cultural»¹¹.

Para entender la importancia que tenía entonces la difusión de una buena imagen nacional en el extranjero es necesario tener en cuenta la posición internacional de la Italia republicana después del fascismo. El gobierno italiano tuvo que asumir el papel de país vencido¹² en las conferencias de paz de París de 1946 y en el siguiente tratado de paz de 1947, por lo cual era conveniente aprovechar cualquier ocasión para recuperar el prestigio perdido durante la experiencia totalitaria y la guerra junto a los alemanes¹³. Solo dos años después, en la primavera de 1949, Italia fue admitida en la Alianza Atlántica, ratificando de esta manera su posición filoccidental y su plena rehabilitación entre los principales Estados europeos; esto le permitió además situarse como uno de los actores principales en el proceso de integración europea de los años 50¹⁴.

El prestigio obtenido con el éxito de las películas italianas en los festivales internacionales y los premios recibidos obligaban al gobierno –que, desde mayo de 1947, no tenía en sus filas al partido socialista ni al partido comunista porque fueron excluidos por el Presidente del Gobierno y Secretario General de la Democracia Cristiana, Alcide De Gasperi– a tolerar esas imágenes de miseria social y económica que las películas neorrealistas transmitían del país. Y fue todavía más difícil para el gobierno cuando, el 22 de febrero de 1948, una gran parte de los cineastas neorrealistas firmaron un manifiesto en defensa del cine

[10] Paolo Noto y Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista* (Padova, Archetipolibri, 2010), p. 15.

[11] Gian Piero Brunetta, «La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra», en *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (Turín, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996), p. 16.

[12] Sara Lorenzini, *L'Italia e il trattato di pace del 1947* (Bologna, Il Mulino, 2007).

[13] Sobre el proceso de desresponsabilización de Italia en la posguerra, cfr. Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale* (Roma y Bari, Laterza, 2013).

[14] Antonio Varsori, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992* (Roma y Bari, Laterza, 1998).

Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012), pp. 87-100; Claudio Bioni, «Il cinema italiano oltre confine», en Callisto Cosulich (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948* (Roma y Venecia, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), p. 151; Guido Fink, «Vincitori e vinti: il neorealismo cinematografico in America» (*Paragone*, n.º 334, diciembre de 1977), pp. 3-19.

[8] Nathaniel Brennan, «Marketing Meaning, Branding Neorealism». Los estudiosos han señalado desde hace tiempo la distancia entre la capacidad del Neorrealismo de crear un imaginario poderoso de la Italia de la posguerra y el muy parcial éxito que tuvo en taquilla, excepto algunos casos excepcionales, tanto en Italia como en el extranjero. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale* (Roma y Bari, Laterza, 2009), pp. 41-43. Pese a todo, la marca neorealista hizo de remolque para la exportación de una producción, en su mayoría, comercial y de consumo: cfr. Christopher Wagsstaff, «Il cinema italiano nel mercato internazionale», en Gian Piero Brunetta (dir.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (Turín, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996), p. 160.

[9] Fue importante, en este sentido, la actividad de Unitalia, el ente estatal que se ocupaba de la exportación de las películas italianas en el extranjero. Cfr. Nathaniel Brennan, «Marketing Meaning, Branding Neorealism», pp. 96-100.

[15] Entre los firmantes del manifiesto estaban Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani y Cesare Zavattini. VV. AA., «Difendiamo il cinema» (*L'Unità*, 22 de febrero de 1948).

[16] Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, pp. 47-127.

[17] Giulio Andreotti, «I film italiani nella polemica parlamentare» (*Bianco e nero*, n.º 10, diciembre de 1948).

[18] Hay que recordar sobre todo que fue el propio Andreotti, consciente de su valor diplomático, quien vuelve a situar a la Mostra bajo el control gubernamental, cuando, al final de la guerra, se había formulado la hipótesis de que el evento lo llevase la administración municipal de Venecia. Sobre el dualismo veneciano-romano para la organización de la Mostra en la posguerra, consúltese Stefano Pisu, *Stalin a Venezia: l'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013), pp. 125-131.

nacional que se publicó en el diario del Partido Comunista Italiano, el cual, después de su exclusión del gobierno, practicaba una fuerte oposición política y se preparaba para las elecciones de abril de 1948. La dificultad estaba cimentada en dos aspectos: por un lado, el documento se publicó en medio de la campaña electoral y marcó la hegemonía de la izquierda desde el punto de vista de la *intelligentsia* cinematográfica del país en el futuro; por el otro, en la introducción del documento se hacía referencia al éxito internacional, mención que obstaculizaba las eventuales críticas que podían llegar desde el partido en el gobierno, la Democracia Cristiana, hacia ese tipo de cine:

Millones de espectadores, desde Nueva York hasta Moscú, desde Londres hasta Buenos Aires, desde París hasta Tokio, han aplaudido durante meses y meses *Roma, ciudad abierta; El limpiabotas; Vivir en paz; Paisá; El bandido, Il sole sorge ancora; Un giorno nella vita; Caza trágica* y muchos otros films italianos¹⁵.

De hecho, el subsecretario a la Presidencia del Gobierno, el democristiano Giulio Andreotti, figura clave del control estatal sobre la cinematografía italiana en la posguerra¹⁶, reconoció, varios meses más tarde, el valor de ese movimiento:

No se puede ignorar [...] el surgimiento de una escuela que se llama del “neorrealismo cinematográfico” que [...] ha llevado a nuestro País a consolidarse con una fórmula y con una particularidad en este campo que son verdaderamente valoradas en el campo de la cinematografía nacional, también en los ambientes que desde un punto de vista técnico y artístico son de gustos más difíciles [...]. Tengo que añadir que esta producción italiana, que ha tenido una enorme repercusión mundial, ha brillado de verdad en el evento internacional de Venecia¹⁷.

Andreotti citaba directamente la Mostra y el éxito allí obtenido por las películas italianas. Sin embargo, si se mira lo que ocurrió con las presentadas durante aquellos años en el Festival –cuya importancia estratégica fue reconocida por el gobierno en la inmediata posguerra¹⁸– se entrevé que el papel de la manifestación veneciana en la promoción del cine nacional fue ambiguo y que en la mayoría de los casos las películas neorrealistas recibieron premios más prestigiosos en otras sedes internacionales.

En 1946, habiéndose abolido los premios y el jurado para favorecer el lanzamiento de la primera edición del Festival de Cannes, una comisión internacional de periodistas, formada en parte por razones diplomáticas por un número alto de personas, señaló las mejores películas. *Camarada (Paisá, Roberto Rossellini, 1946)* estaba solo en la quinta posición en la lista (y se adjudicó también la copa de la ANICA, la Asociación Nacional de la Industria Cinematográfica, reservada para películas italianas) y adelantaba en dos posiciones a *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946) (la película, producida por el ANPI, la Asociación Nacional de Partisanos de Italia, ganó también el premio del Cen-

tro Experimental de Cinematografía)¹⁹. Sorprende también la ausencia de una película como *El limpiabotas* (*Sciusciá*, Vittorio de Sica, 1946), que después se llevaría el premio Oscar. En 1947, otra vez una película producida por el ANPI –*Caza trágica* (*Caccia Trágica*, Giuseppe De Santis)– se llevó el Premio de la Presidencia del Consejo de Ministros a la mejor película italiana, mientras que la comedia *Noble gesta* (*L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa) confirmó la grandeza interpretativa de Anna Magnani, que recibió el premio internacional a la mejor actriz. En 1948, es decir, el año de la declaración de Andreotti citada anteriormente, uno de los pilares del Neorrealismo –*La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti)– no recibió ninguno de los principales reconocimientos de la Mostra, solo un premio internacional creado *ad hoc* «por sus valores estilísticos y corales», inaugurando de esta manera la complicada relación del director de orígenes aristocráticos y de pertenencia política comunista con la Mostra. *Bajo el sol de Roma* (*Sotto il sole di Roma*, Renato Castellani, 1948) había obtenido, ese mismo año, el premio de la Presidencia del Gobierno a la mejor película italiana y el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci.) a la mejor película. Desde 1949, con el nombramiento como director del católico Antonio Petrucci, la Mostra se convirtió claramente en una manifestación condicionada por el gobierno democristiano²⁰.

Particularmente significativo en este sentido fue también el éxito veneciano ese mismo año de *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla palude*, Augusto Genina, 1949), que reconstruye la historia real de Maria Goretti (1890-1902), una chica asesinada por haberse opuesto a una violación y que, acto seguido, fue proclamada santa. El film cuenta una historia de pureza y martirio religioso empleando algunos de los códigos expresivos del Neorrealismo (utilización de actores no profesionales, rodajes en exteriores con ambientes pobres, focalización sobre las clases más humildes), y es un emblema del difícil equilibrio que marcó el festival desde la posguerra hasta los años 60: por un lado, había que encontrar una manera de convivir con las fuerzas políticas y clericales que influyeron sobre su organización y desarrollo, y por el otro, tampoco era fácil oscurecer completamente la existencia del estilo neorrealista y las tendencias cinematográficas del cine italiano más de vanguardia y que lograban éxitos internacionales. La película de Genina se hizo con el premio de la Presidencia del Gobierno a la mejor película italiana y el premio internacional a la mejor dirección.

En este contexto de compromiso precario, no es casualidad que una película como *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) obtuviese reconocimientos en todo el mundo (entre ellos el Oscar de 1950), pero no se presentara en Venecia²¹. Las venta-



Cielo sobre el pantano (*Cielo sulla palude*, Augusto Genina, 1949).

[19] Las primeras cuatro películas señaladas fueron en orden. *El sureño* (*The Southerner*, Jean Renoir), *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die!*, Fritz Lang), *Enrique V* (*Henry V*, Laurence Olivier) y *Nepokoryonnye* (Mark Donskoj). Cfr. AA.VV., *Vent'anni di cinema a Venezia* (Roma, Ateneo, 1952), pp. 531-536; Flavia Paulon (coord.), *Il cinema dopo la guerra a Venezia* (Roma, Ateneo, 1956).

[20] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, pp. 62-63.

[21] La película ganó el Gran Premio del Jurado y el Premio Saint Michel, respectivamente, en el Festival de Locarno y el de Bruselas; en los Estados Unidos, se adjudicó el Globo de Oro, el NBR American National Board of Review a la mejor película extranjera y el premio NYFCC (New York Film Critics Circle) a la mejor película y al mejor director; en el Reino Unido, el premio de la British Film Academy (BAFTA); en España, el premio CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos) y en Japón, el Premio Japanese Kinema Jumbo a la mejor película extranjera. A finales de 1949, un comentario enviado por parte del embajador italiano en Washington, Alberto Tarchiani, al Ministerio de Asuntos Exteriores hacía referencia a la película de De Sica para explicar cómo la exhibición de películas neorrealistas, «a pesar de que insistamos en algunos aspectos de la vida italiana contemporánea muy diferentes de la experiencia y las condiciones de esta gente», suscitaba «sincera y viva simpatía [...] hacia el pueblo italiano, a sus miserias humanas y a su antiquísima y fundamental rectitud». Alberto Tarchiani, «Film "Ladri di biciclette"», di De Sica, *Ambasciata d'Italia*, *Telespresso* n.º 1164/5311 al Ministero degli Affari Esteri, Roma, Washington, 23 de diciembre de 1949, reproducido en Callisto Cosulich (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948 (Roma y Venecia, Scuola Nazionale di



Cartel de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948).

Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), p. 554.

[22] Se vieron a propósito las retransmisiones de los informativos cinematográficos INCOM sobre la ceremonia italiana de entrega de premios a las películas de De Sica *El limpiabotas* y *Ladrón de bicicletas*. «Nel mondo del cinema: il premio Oscar» (*La Settimana Incom* 00157, 26/05/1948); «Notizie da tutto il mondo» (*La Settimana Incom* 00446, 25/05/1950). Disponible en: <www.archivio.luce.com/archivio/> (30/11/13).

[23] El 20 de febrero de 1949 se había celebrado además una gran manifestación de trabajadores del cine a favor de la industria nacional y contra la invasión de las películas de Hollywood, que había encontrado rápidamente apoyo en las fuerzas de izquierdas y sindicales. Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, pp. 136-137.

[24] Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, pp. 102-127.

[25] Marcello Vazio, «Venezia ogni giorno» (*La rivista del cinematografista*, n.º 3, junio de 1946).

[26] Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, p. 110.



Ladrón de bicicletas.

jas, surgidas del prestigio conseguido por el cine neorrealista (confirmado con la conquista de los primeros Oscar en América²²), superaban los inconvenientes en la práctica. Igualmente, esas preocupaciones se encontraban presentes en el contenido de las propias películas: ofrecían una imagen de Italia como un país con graves dificultades socioeconómicas, puesto que, precisamente esas dificultades exaltaban la idea de dignidad y el esfuerzo de la nación para superarlas, material y estéticamente, a través de estos films. En ese caso, habría sido difícil e impopular para el principal partido del gobierno –la Democracia Cristiana, que había derrotado de forma contundente a la coalición de izquierdas en las primeras elecciones parlamentarias de la posguerra, el 18 de abril de 1948–, o para su aliado americano, tomar una posición abiertamente en contra de una película como la de De Sica, en un momento en el que el cine estadounidense era fuertemente cuestionado en Italia²³.

Por otro lado, no hay que subestimar el papel de la iglesia católica, que, menos interesada en los beneficios que podían suponer para Italia los reconocimientos a las películas neorrealistas, desencadenó una dura ofensiva en su contra por la manera crítica en la que representaban la guerra y la realidad contemporánea²⁴. No se libraban tampoco los cineastas católicos, como se vio en el caso de Roberto Rossellini y su *Camarada*, que fue duramente criticada en las páginas de la principal revista especializada de inspiración católica durante la Mostra del 1946 a pesar del premio que le había otorgado la FIPRESCI: «Esta tarde he visto *Paisá* (*Camarada*). Es muy mala... pobre balance de la producción nacional. De mal en peor. *Paisá* es una película deshinchada, compuesta por seis episodios falsos, llenos de retórica y mal gusto [...] que pretenderían contar historias de la lucha de liberación»²⁵. El diario del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, manifestó su disconformidad con *Caza trágica* en ocasión de su presentación en la Mostra de 1947²⁶, si bien luego el film conquistó el premio a la Presidencia del Consejo de Ministros a la mejor película y al año siguiente, la mención especial en el festival checoslovaco de Karlovy Vary.

Los primeros años 50 confirmaron y reforzaron la tendencia del cine italiano –que veía a los principales autores neorrealistas tomar caminos cada vez

más autónomos— a no ser «profeta en su tierra». En 1950, el jurado de Venecia otorgó el premio internacional a *Una hora en su vida (Prima Comunione)*, Alessandro Blasetti, 1950), realizado por la productora católica Universal, mientras que la afortunada y controvertida²⁷ *Arroz amargo (Riso amaro)*, Giuseppe de Santis, 1949) ni siquiera fue seleccionada para la sección competitiva, únicamente se proyectó en la sección «Mostra mercado». En 1951, en el extranjero, *Milagro en Milán (Miracolo a Milano)*, Vittorio de Sica, 1951²⁸ conquistó el Gran Prix en Cannes y *No hay paz entre los olivos (Non c'è pace tra gli ulivi)*, Giuseppe de Santis, 1950) obtuvo la mención especial en Karlovy Vary; películas lejanas de ese mundo como *Mañana será tarde (Domani è troppo tardi)*, Leonide Moguy, 1950), en coproducción con Francia, y *El Cristo prohibido (Il Cristo proibito)*, Curzio Malaparte, 1951²⁹ ganaron también el Gran Premio de Punta del Este en Uruguay y el Oso de Plata en la primera edición del Festival de Berlín.

En 1952, *El camino de la esperanza (Il cammino della speranza)*, Pietro Germi, 1950) ganó el Oso de Plata en Berlín. El filme cuenta las vicisitudes de un grupo de sicilianos que emigran hacia el norte en busca de trabajo; posee un tono melodramático en el cual se percibe la crítica social de un fenómeno, el de la emigración, que, en menos de diez años, sería el punto de partida de la obra maestra *Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli)*, Luchino Visconti, 1960). No es casualidad que la película de Germi, no obstante el reconocimiento internacional, sufriese los ataques de la censura gubernamental: durante la elaboración del proyecto, con la eliminación de una secuencia del guión en la que se quería enseñar la ineficiencia de la burocracia italiana, y con la película ya exhibida, con un largo retraso en los tiempos de concesión de las subvenciones estatales calculados según los ingresos en taquilla³⁰. También en 1952, *Dos centavos de esperanza (Due soldi di speranza)*, Renato Castellani, 1952) conquistó el Grand Prix en Cannes compartido con *Otelo (Othello)*, Orson Welles, 1952). *Dos centavos de esperanza* ha sido etiquetada como el modelo de tendencia comercial y no comprometido del Neorrealismo, definido como *neorrealismo rosa*, del cual Castellani es considerado su principal exponente³¹.

El caso más clamoroso de lo que hemos denominado «no ser profeta en su tierra» de los primeros años 50 es seguramente el de *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), considerada la última obra maestra del Neorrealismo y también uno de sus fracasos más importantes en términos de recaudación. La película, como es conocido, cuenta la historia de un tímido jubilado vencido por la pobreza; finalmente, resiste a la tentación del suicidio por el amor a su perro, su único compañero. El film fue criticado abiertamente por Andreotti, por el tipo de imagen de la nación que ofrecía al mundo: «Si es verdad que el mal se puede combatir poniendo al desnudo sus aspectos más crudos, también es verdad que inducirá a todos a pensar erróneamente que la Italia de mitad del siglo XX es la de *Umberto D.* De Sica habrá rendido entonces un pésimo servicio a la patria»³². En este caso, la película no solo no fue tenida en cuenta para la Mostra de Venecia, sino que las presiones oficiales ejercidas por el gobierno

[27] Sobre las discusiones que suscitó la película dentro de la izquierda italiana por las excesivas influencias del cine norteamericano y el alejamiento del canon neorrealista, cfr. Stephen Gundle, «Il PCI e la campagna contro Hollywood», en David E. Ellwood y Gian Piero Brunetta (eds.), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960* (Firenze, La casa Usher, 1991), pp. 121-122.

[28] Ex aequo con *Mademoiselle Julie* (1951), de Alf Sjöberg.

[29] En Italia, la película fue un fracaso en parte porque llevaba a la gran pantalla un tema tabú: las secuelas del odio y la violencia que dejó la guerra civil entre partisanos y fascistas de la República de Saló que asoló la Italia del Norte, desde 1943 hasta 1945. Cfr. Antonio Costa, «*Il Cristo proibito*», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953* (Venezia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), pp. 136-137.

[30] Franco Vigni, «Censura a largo spettro», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. VIII, 1949-1953*, (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), pp. 71 y 75.

[31] Cfr. Alberto Farassino, «Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. VIII, 1949-1953* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003), pp. 203-221.

[32] Giulio Andreotti, «Piaghe sociali e necessità di redimersi» (*Libertas*, 28 de febrero 1952), p. 220.

incluso impidieron que el filme fuese premiado en Cannes³³. Pese a todo, *Umberto D.* ganó el primer premio en el Festival de Punta del Este de Uruguay. Recientemente, ha salido a la luz una carta de respuesta de De Sica a Andreotti, en la cual el director escribe con indignación cómo Vittorio Sala, crítico cinematográfico de *Il Popolo*³⁴ y miembro del jurado del festival en Uruguay, se expresó en contra de que se premiara la película italiana³⁵. El de *Umberto D.* es un caso emblemático de la lucha por la imagen de Italia que luego se exportaba al contexto internacional. Tanto si se trataba de Venecia como de otros festivales, en ocasiones, el prestigio que el país podía obtener a partir del reconocimiento internacional —sin hablar del beneficio económico que se podía alcanzar con la distribución en el extranjero de una película premiada— pasaba a segundo plano por las preocupaciones políticas domésticas que inducían a censurar una visión problemática de la sociedad nacional. Este tipo de imagen había sido aceptada y utilizada en la segunda mitad de los años 40, durante la reconstrucción del país, para enseñar las dificultades de la inmediata posguerra, la fuerza de voluntad de los italianos para crear una nueva sociedad y su ingenio artístico. En 1952, después de cinco años de ayudas del plan Marshall en Italia y cinco años de gobierno centrista democristiano, ese nivel de crítica se volvió inaceptable³⁶. Esto explica la ausencia de películas potencialmente «incómodas» en la selección italiana para Venecia de los primeros años 50.

Por otra parte, tampoco se puede olvidar el aporte positivo del gobierno y del propio Andreotti que, si por un lado había criticado abiertamente *Umberto D.*, por el otro había celebrado en 1948 «una producción sana, muy íntegra y al mismo tiempo atractiva, que puede inscribirse dignamente en la corriente que he recordado antes, la de la nueva escuela italiana, que hace honor a nuestra cinematografía y que es envidiada en el extranjero»³⁷. Los resultados de la política cinematográfica del gobierno democristiano, y de Andreotti concretamente, no deben ser vistos, por tanto, solo en su vertiente censora, cuyo peso fue indiscutible y que no se ajusta a un país que acababa de volver a ser democrático y pluralista después de veinte años de dictadura; un control que había desviado de Venecia la presentación de las principales obras neorrealistas, premiadas sobre todo en el extranjero. Esa política cinematográfica tuvo, en efecto, también la función de «proyección del cine italiano en los escenarios internacionales durante los años siguientes» y de atracción «de ingentes inversiones en el país», con el resultado «de difundir con menor intensidad, pero con mayores resultados financieros, la identidad nacional en el mundo»³⁸.

Otro caso paradigmático del cortocircuito entre cine italiano, prestigio nacional y poder político que tuvo como teatro principal la Mostra de Venecia fue, sin duda, el célebre de *Senso* (Luchino Visconti, 1954).

La presentación de la película en el festival dio lugar a grandes polémicas que empezaron con el ataque de sus detractores, lo que provocó la reacción de los partidarios del film. La coguionista Suso Cecchi D'Amico recuerda que, en el

[33] David Bruni, *Vittorio De Sica. Sciuscià* (Turín, Lindau, 2007), p. 18.

[34] Diario del partido de la Democrazia Cristiana, el partido de Andreotti.

[35] De Sica rechazó después la invitación para participar en un jurado para seleccionar las películas italianas para los festivales internacionales, por no correr el riesgo de estar junto al crítico democristiano Vittorio Sala. Anónimo, «Vittorio De Sica: "Caro Andreotti, racconto la realtà"» (*La Repubblica*, 3 de febrero de 2013).

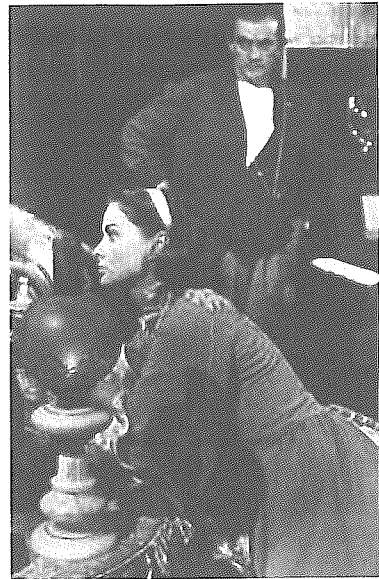
[36] Por estos motivos la película recibió subvenciones muy bajas por parte del Ministerio. Cfr. Franco Vigni, «Censura a largo spettro», p. 71.

[37] Giulio Andreotti, «I film italiani nella polemica parlamentare».

[38] Paolo Noto y Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, p. 21.



Cartel de *Senso* (Luchino Visconti, 1954).



Alida Valli y Luchino Visconti.

estreno veneciano, «la película se consideró tan anti-italiana que las autoridades no fueron a la proyección. Fue boicoteada y se hicieron todo tipo de presiones políticas para que no obtuviese ningún reconocimiento»³⁹. El hecho de que la heroína-traidora de la película –la condesa Livia Serpieri, interpretada por Alida Valli– procediese de la ciudad que era sede de la Mostra; hizo que a las críticas surgidas a nivel nacional se añadieran las locales. Según John Francis Lane, *Senso* provocó escándalo en Venecia precisamente «porque [en ella] se hablaba de Custoza⁴⁰, porque mezclaba una historia de amor con la política del “Risorgimento” [...] y, a fin de cuentas, porque el público veneciano del estreno se había ofendido por el personaje de la condesa Livia, veneciana»⁴¹. Por otra parte, los defensores de la película protestaron por su falta de premios. Así relató el diario del Partido Comunista el ambiente tenso durante la entrega de premios, tomando claramente posición a favor de la película y acusando al jurado de conformismo:

Senso, de Visconti, sin duda la mejor película del festival, ha sido escandalosamente ignorada por un jurado en el cual los partidarios de esta obra excepcional han sido derrotados. Entre aplausos interesados y fuertes contrastes, a los últimos de los cuales nos unimos de buena gana, se ha leído, poco después de medianoche, la lista de premios en la sala del Palazzo del Cinema⁴².

Y sigue:

El jurado, por tanto, no ha sido valiente. Este ha sido el comentario que se ha oído hoy con más frecuencia después de la desilusión de

[39] El testimonio de Suso Cecchi d'Amico está en Massimo Cardillo (dir.), *Da Quarto a Cinecittà. Garibaldi e il Risorgimento nel cinema italiano. Materiali e documenti* (Frosinone, Amministrazione provinciale di Frosinone, 1984), p. 201

[40] Custoza es un municipio en el cual, el 24 de junio de 1866, el ejército del Reino de Italia sufrió una dolorosa derrota contra Austria, pese a que las fuerzas austríacas eran netamente inferiores porque tenían otro frente abierto contra Prusia. Algo menos de un mes más tarde, el 20 de julio, en Lissa, también la flota italiana fracasó contra la austríaca. Gracias a la victoria prusiana contra los austríacos, Italia consiguió igualmente anexionarse la región del Véneto (incluida Venecia) y la provincia de Mantova. Sin embargo, el primer choque militar del recién nacido Estado italiano acabó en una humillación para la imagen de la nación como «comunidad de hombres capaces de combatir para rescatar su honor, para defender a las mujeres, para liberar su tierra». Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano* (Roma y Bari, Laterza, 2007), pp. 126-127. La película de Visconti es, además, el punto de llegada de una interpretación gramsciana fuertemente crítica del «Risorgimento» que el cine italiano desarrolló desde finales de los años 40, lo que revela también la desilusión de las esperanzas nacidas con la Resistencia al final de la Segunda Guerra Mundial. Pietro Cavallo, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale, 1932-1962* (Nápoles, Liguori, 2009), p. 361.

[41] Franca Faldini y Goffredo Fofi (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959* (Milán, Feltrinelli, 1979), p. 332

[42] Ugo Casiraghi, «A “Giulietta e Romeo” il Leone di San Marco» (*L'Unità*, 8 de septiembre de 1954).

[43] Ugo Casiraghi, «Scandalo a Venezia» (*L'Unità*, 9 de septiembre de 1954).

[44] La película se clasificó en el octavo puesto entre las más de 140 películas italianas realizadas en 1954.

[45] *Il Popolo* de Milán había llevado a cabo una gran investigación entre cineastas, críticos y periodistas para identificar las debilidades de la Mostra y proponer remedios que devolviesen la dignidad artística y el prestigio internacional al festival. Fernando Di Giammatteo y Giambattista Cavallaro, *Un leone d'oro. Storia segreta della XVII Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia* (Roma, Edizioni Cinque Lune, 1957), p. 13; Giulio Cesare Castello, «Gli anni cinquanta», en Ernesto G. Laura (dir.), *Tutti i film di Venezia 1932-1984* (Venecia, La Biennale di Venezia, 1985), p. 15.

[46] Sobre el papel de FIAPF, véase Caroline Moine, «La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945», en Laurent Creton, Yannick Dehé, Sébastien Layerle y Caroline Moine (dir.), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers* (París, Nouveau Monde, 2011), pp. 249-266.

[47] Fernando Di Giammatteo y Giambattista Cavallaro, *Un leone d'oro*, pp. 24-27. De la primera comisión de selección, nombrada en 1956, formaron parte, además del director de la Mostra Ammannati, Fernando Di Giammatteo, Piero Gadda Conti y Ettore M. Margadonna. Cfr. Ernesto G. Laura (dir.), *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, p. 216.

ayer por la tarde [...] El panorama era bastante uniforme, y sobre este panorama, sin posibilidad de equívoco, destaca una película, *Senso*, la obra de uno de los mayores artistas del cine contemporáneo⁴³.

Las polémicas cruzadas en la presentación veneciana de la película –por la torpeza de la proyección, por una parte, y por no resultar premiada, por la otra– tuvieron un efecto doble: obligaron a Visconti a aceptar más cortes impuestos por la censura gubernamental, pero al mismo tiempo despertaron aún más el interés y la curiosidad del público⁴⁴.

Las películas italianas en la Mostra de Venecia en los años del «milagro económico»: nuevas regulaciones, nueva consciencia histórica y crítica social

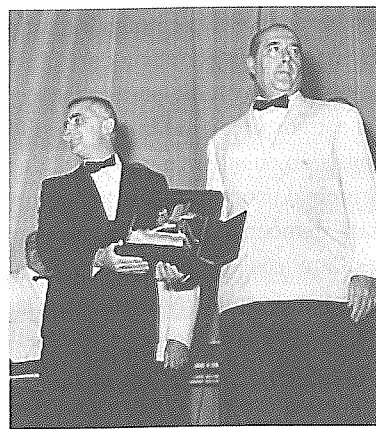
La proyección de *Senso* en Venecia influyó no solo en la posterior suerte del filme, sino también en parte en los destinos de la propia Mostra. Las protestas de 1954, sobre todo de la crítica izquierdista, se alargaron hasta el año siguiente, implicando transversalmente a cineastas, críticos y periodistas de distintas posiciones político-ideológicas, y cargaron también contra la estructura de la Mostra. La etapa que va desde la segunda mitad de los años 50 hasta los primeros 60 representa, de hecho, una fase de aspiración a una renovación que se veía como necesaria después de la pérdida del prestigio y la credibilidad del evento en los primeros años 50. Cerrada la criticada edición de 1955⁴⁵, la Presidencia del Gobierno, de acuerdo con la Bienal, nombró una comisión de estudio para redactar un nuevo reglamento para el año siguiente. La convocatoria del mismísimo Luchino Visconti para formar parte de esa comisión constituyó una señal de apertura después del boicot del jurado. El principal promotor de esta voluntad de renovación fue Floris Luigi Ammannati, democristiano y vicepresidente de la Asociación Nacional de Practicantes Católicos, que fue director de la Mostra entre el 1956 y el 1959. Gracias a la llamada «fórmula Ammannati», la Mostra tuvo un nuevo reglamento dirigido a hacer prevalecer el aspecto artístico-cultural del evento por encima tanto de las injerencias político-diplomáticas de los países participantes como de las interferencias de la Federación Internacional de Asociación de Productores de Películas (FIAPF) y de las individuales asociaciones nacionales de productores⁴⁶. ¿De qué manera? En primer lugar, con un reglamento a partir del cual ya no serían los países participantes los que enviarían según su criterio las películas que se presentaban, sino que sería una comisión de expertos, nombrada por la dirección de la Mostra, la que seleccionaría las películas recibidas o a invitar según criterios estrictamente artísticos⁴⁷. Se eliminaba además la censura de películas que se consideraban ofensivas al sentimiento nacional de otros países. En realidad, la FIAPF obligó a la dirección de la Mostra a dar un paso atrás para evitar perder la acreditación oficial, por lo cual, en 1957,

tuvieron que aceptar de nuevo las «observaciones vinculantes» de los Estados y de los productores⁴⁸. Es a partir de 1958 cuando parece que se consigue una mayor autonomía con respecto a las presiones de los productores y de la política internacional.

El nombramiento como director en la edición de 1960 de Emilio Lonero, católico y considerado ultraconservador⁴⁹, detuvo temporalmente el recorrido hacia el laicismo y la independencia y precipitó las dimisiones en bloque de la comisión seleccionadora y de los miembros italianos del jurado⁵⁰. Lonero dirigió la edición de 1960 (la del boicot del jurado a *Rocco y sus hermanos*), mientras que en el bienio 1961-62 la dirección se entregó a Domenico Meccoli⁵¹. Desde 1963, con el nombramiento de Luigi Charini, hubo una ulterior aceleración hacia una Mostra que fuese realmente una muestra artística, lo más libre posible de presiones político-diplomáticas, comerciales y, finalmente, de los intereses de las agencias turísticas, para las cuales era necesario que la Mostra se mantuviese también como ritual mundano⁵².

Estudiar los años del llamado «milagro económico» italiano⁵³ (1958-1963) a través del prisma de la producción cinematográfica italiana presentada y premiada en el Festival de Cine Internacional de Venecia significa investigar qué tipo de imagen de Italia se decidió promover y difundir no solo en el país, sino también en el extranjero, vista la repercusión del evento, en un momento histórico de contradictoria transición económica y sociocultural de Italia, con su transformación en sentido preponderantemente urbano e industrial⁵⁴. Desde el

punto de vista productivo, podemos distinguir, sobre todo tipológicamente, entre el producto cinematográfico de ficción y el documental. Dentro de la producción de largometrajes de ficción presentados en los años del *boom* en Venecia, se puede diferenciar por comodidad entre los de temática histórica y los de denuncia social. El premio *ex aequo* en la Mostra a *El general de la Rovere* (*Il generale della Rovere*, Roberto Rossellini, 1959) y *La gran guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959) es considerado el acto con el cual comenzó el «milagro cine-



Entrega del León de Oro a Rossellini y Monicelli.

[48] Giulio Cesare Castello, «Gli anni cinquanta», p. 15.

[49] Cfr. M. Argentieri, «Il cinema nell'Italia del centrosinistra», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X - 1960/1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001), pp. 184-185.

[50] Formaban parte del mismo, Luigi Chiarini, Gian Luigi Rondi, Guglielmo Biraghi, Gino Visentini y Piero Gadda Conti. Cfr. Claudio Quarantotto, *Il cinema, la carne e il diavolo* (Milán, Le Edizioni del Borghese, 1962), pp. 238-242; Guido Crainz, *Storia del miracolo economico italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta* (Roma, Donzelli, 1996), pp. 152-153.

[51] Según Brunetta, la gestión de Meccoli se puede calificar como «de balance, al fin y al cabo, positivo». Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993* (Roma, Editori Riuniti, 2001) (primera edición: 1982), p. 44.

[52] Chiarini terminó por aislarse y ser cuestionado por más partes debido a su insistencia en perseguir el objetivo de «inmunizar la institución de interferencias de naturaleza mercantil». M. Argentieri, «Il cinema nell'Italia del centrosinistra», p. 176. Sobre la gestión de Chiarini, que duró desde 1963 hasta 1968, cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, pp. 44-47; y Daniele Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia* (Bologna, Tinarelli, 2006), pp. 131-136.

[55] Lino Micciché, «Rossellini e Monicelli, "convergenze parallele"», pp. 216-217.

[56] La motivación del jurado apareció publicada en los principales periódicos italianos. Ver específicamente Mario Gromo, «Ai film di Rossellini e Monicelli il "Leon d'oro" della Mostra veneziana» (*La Stampa*, Lunedì 7-martedì 8 settembre 1959), p. 3.

[57] Lino Micciché, «Rossellini e Monicelli, "convergenze parallele"», p. 217.

[58] Cfr. Yannis Voulgaris, *L'Italia del centro-sinistra, 1960-1968* (Roma, Carocci, 1998).

[59] Lino Micciché, «Rossellini e Monicelli, "convergenze parallele"», p. 217.

[60] Cfr. Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano, 1945-2000* (Venecia, Marsilio, 2010), pp. 99-161.

[61] Al final de junio de 1960, Tambroni autorizó la convocatoria del congreso del Movimiento Social Italiano (heredero del Partido Nacional Fascista) en Génova, ciudad que había obtenido la medalla de oro por su contribución a la Resistencia. Esta decisión provocó la protesta popular, primero en la ciudad (el congreso no se celebró), y después en otros centros de la península, con violentos enfrentamientos que causaron varias víctimas entre los manifestantes antifascistas y las fuerzas del orden. Cfr. Philip Cooke, *Luglio 1960. Tambroni e la repressione fallita* (Milán, Teti, 2000).

[62] Guido Crainz, *Storia del miracolo economico italiano*, p. 178.

[63] Giorgio De Vincenti, «Il cinema italiano negli anni del boom», en *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001), p. 17.

[64] Sobre el excepcional número de debuts entre el final de los años 50 y el principio de los

matográfico» italiano de los primeros años 60⁵⁵. La explicación que se dio al premio concedido el 6 de septiembre de 1959 conectaba las dos películas entre sí y con la afortunada tradición neorrealista de la década anterior: «dos films que reviven, con estilo y acentos diferentes, pero con el mismo espíritu y con admirable fuerza expresiva, una tradición de humanidad y verdad que ha proporcionado reconocimiento internacional al cine italiano»⁵⁶.

Micciché ha identificado en ambas películas un «común recorrido identitario» en los personajes⁵⁷: inicialmente, el miedo, el arte de ir arreglándoselas, con oportunismos y engaños varios; después, la repentina recuperación de la dignidad y del sentido de la solidaridad; finalmente, el martirio heroico. Ese «mismo espíritu» al que hace referencia la explicación del premio se ha conectado con la célebre fórmula de las «convergenzas paralelas» con la cual el secretario general de la Democracia Cristiana, Aldo Moro, explicó el acercamiento entre su partido y el Partido Socialista Italiano que llevó a la experiencia de gobierno del centro-izquierda en los primeros años 60⁵⁸. Retomando esta fórmula, Micciché hace referencia a la manera en la que la representación en clave autoexculpatoria de un italiano medio, héroe sin desearlo, hizo de perfecta condición para que en los años 60 se pudiese tratar la historia reciente de Italia sin herir la sensibilidad nacional ni de las fuerzas políticas⁵⁹. El éxito obtenido en Venecia por estas dos películas y la consiguiente amplificación de su notoriedad contribuyeron al desarrollo de un género cinematográfico sobre el pasado reciente, también en clave cómica, muy consistente cuantitativamente entre finales de los años 50 y la primera mitad de los 60⁶⁰. Ciertamente, la reacción antifascista después de los hechos de junio-julio de 1960 y la caída del gobierno liderado por el democristiano de derechas Fernando Tambroni⁶¹, con el resurgir del tema de la Resistencia hasta su sacralización dentro del discurso público⁶², aceleraron este proceso, sacando provecho, desde el punto de vista de la actividad productora⁶³, del tema del pasado fascista.

Venecia, sin embargo, no promovió solo ese filón tranquilizador que se convertiría en *mainstream* de la representación del italiano «naturalmente» alejado de las lógicas de la guerra —que evolucionaría años después, desde presupuestos distintos, en los personajes de *Italianos buena gente* (*Italiani brava gente*, Giuseppe De Santis, 1964)—, sino también una visión más problemática, que afrontaba cuestiones que hasta entonces se habían eludido no solo en el cine sino también en la misma historiografía. Hay que subrayar en este caso la valentía de las comisiones de selección tanto en la elección de óperas primas⁶⁴, es decir, de autores sin el respaldo de grupos culturales y políticos, como porque estos directores noveles presentaron películas valientes con formas y contenidos que iban a contracorriente con respecto a una visión de la Resistencia que justo en esa época se sacralizaba transversalmente. Por ejemplo, *La larga noche del 43* (*La lunga notte del '43*, Florestano Vancini, 1960), presentada en la edición de 1960, contiene un final inusual para el cine de entonces, con el paso, a partir de los acontecimientos bélicos, a la Italia del *boom*, transición con la que «Vancini denuncia la escasa memoria histórica e individual de la

[53] El sintagma «milagro económico» lo acuñó el *Daily Mail* para describir el proceso de desarrollo durante ese periodo en Italia en un artículo del 25 de mayo de 1959, y desde ese momento entró en el discurso público. Cfr. Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico* (Roma y Bari, Laterza, 2010), p. 6.

[54] Antonio Cardini, «Introduzione. La fine dell'Italia rurale e il miracolo economico», en *Il miracolo economico italiano, 1958-1963* (Bologna, Il Mulino, 2006), pp. 7-25.

posguerra»⁶⁵. La valentía de Vancini y de la comisión de selección fue recompensada luego con el premio a la mejor ópera prima. Menos suerte tuvo otro debut, *Tiro al pichón* (*Tiro al piccione*, Gianfranco De Bosio, 1963), que en la Mostra de 1961 no tuvo en cuenta lo que significaba afrontar un tema que, durante aquella época y también más tarde, se mantuvo como tabú: la posición de mandatarios fascistas y jóvenes soldados de la República Social Italiana –el renacido Estado fascista en el Norte de Italia, colaboracionista con los nazis, entre el septiembre de 1943 y abril de 1945⁶⁶–. Posteriormente, en 1963, se presentó *El terrorista* (*Il terrorista*, Gianfranco De Bosio, 1963), que recibió el premio de la crítica del Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos Italianos, en particular por cómo cuestiona el carácter monolítico de la *Resistenza* italiana, evidenciando sus diferentes componentes ideológicos y políticos⁶⁷.

Aunque hablemos de la producción de ficción con temática de explícita denuncia social presentada en Venecia, es interesante subrayar la apertura de miras y el arrojo de los jurados. En 1958, la película de debut de Francesco Rosi *El desafío* (*La sfida*) recibió el Premio Especial del Jurado. *El desafío* es una película sobre la Camorra⁶⁸ a mitad de camino entre el Neorrealismo y el *noir*: el filme ya estaba listo en marzo, pero su salida fue pospuesta a propósito para el preestreno en la Mostra, donde recibió el premio⁶⁹.

Dos años más tarde, fue la ocasión de *Viento del sur* (*Vento del Sud*, Enzo Provenza, 1960), también una ópera prima. La película es un melodrama sobre la mafia y se presentó dentro de la sección informativa. No tuvo el éxito de *El desafío*, pero es significativo que la Mostra, a través de estas películas, pusiese bajo los focos internos e internacionales temas también incómodos para la propia imagen de Italia como es la presencia del crimen organizado en el país; basta con saber que no fue hasta abril de 1962 cuando se instituyó una comisión de investigación parlamentaria anti-mafia, a la cual la Democracia Cristiana se había opuesto de forma contundente en el pasado⁷⁰.

Ya se ha escrito sobre el valor artístico, espectacular y social, así como sobre las polémicas políticas que se desencadenaron cuando apareció en la programación de Venecia, siempre en 1960, *Rocco y sus hermanos*, de Luchino Visconti: la película fue boicoteada por el jurado después de la excelente acogida por parte de la crítica, y a continuación la censura pidió el oscurecimiento de los planos donde el realismo se hacía más crudo e intenso⁷¹. A propósito de la censura que justo al final de los años 50 y el inicio de los 60 se caracterizó por su virulencia y omnipresencia⁷², indicar que inmediatamente

60, cfr. Lino Micciché, «La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964 (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001), pp. 136-159.

[65] Pasquale Iaccio, «Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960-1964 (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001), p. 196.

[66] Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido*, p. 122.

[67] Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea*, p. 81.

[68] Conjunto de las actividades criminales organizadas que tienen su origen en la región meridional de Campania, y que después se ramificó en todo el territorio nacional y en el extranjero.

[69] Giulio Cesare Castello, «Gli anni cinquanta», p. 16.

[70] Nicola Tranfaglia, *Mafia, politica e affari*, 1943-1991 (Roma y Bari, Laterza, 1992), pp. IX-XXXII.

[71] Pietro Cavallo, *Viva l'Italia*, pp. 264-287.

[72] Cfr. Mino Argentieri, *La censura nel cinema italiano* (Roma, Editori Riuniti, 1974); Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia, 1947-1988* (Venecia, Marsilio, 2003).

después de la Mostra de 1960, entre septiembre y la primera mitad de octubre, sus intervenciones fueron cada vez más numerosas y afectaron, entre otras, a *La larga noche del 43*, *Adua y sus amigas* (*Adua e le compagne*, Antonio Pietrangeli, 1960) *Kapo* (*Kapò*, Gillo Pontecorvo, 1960) y *Juventud compartida* (*I delfini*, Francesco Maselli, 1960)⁷³. La censura se aplicó a casi todas las películas de ficción presentadas en el concurso y en la sección informativa. La Mostra representó, por tanto, un espacio en el cual las películas se proyectaban en preestreno y pasaban temporalmente indemnes las pruebas de censura del sistema judicial, que en aquella época constituía, después de las comisiones de revisión gubernamentales, la segunda pieza fundamental del sistema censor del cine italiano⁷⁴. La Mostra de Venecia es también, durante aquellos años, el lugar donde se muestran los roces entre los impulsos reformistas y liberalizadores en el ámbito cinematográfico y las resistencias conservadoras y de control de los aparatos estatales, justo antes de la aprobación de la nueva ley sobre censura de 1962.

En 1963, el León de Oro fue para *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, 1963). En este caso, el tema central no era el crimen organizado, como en *El desafío*, sino la corrupción política y sus tejamañes con la especulación inmobiliaria. Se estrenó además en el año en el que «todos los intentos por definir reglas básicas para el desarrollo inmobiliario encontraban un precipitado epílogo»⁷⁵, como se pudo ver en el cierre de las investigaciones efectuadas por una comisión parlamentaria dedicada al asunto y el fin de la carrera política del ministro de Obras Públicas que la había propuesto, el democristiano Fiorentino Sullo⁷⁶. Pierre Sorlin ha definido la decisión del jurado de otorgar el León de Oro a la película de Rosi como «una elección política»⁷⁷, subrayando que premiar una película que acusaba de una manera tan directa a una junta democristiana de haber apoyado la especulación inmobiliaria con fines electorales, en aquella época, era un valiente acto de denuncia.

Los documentales italianos en Venecia: propaganda industrial e investigación socio-antropológica

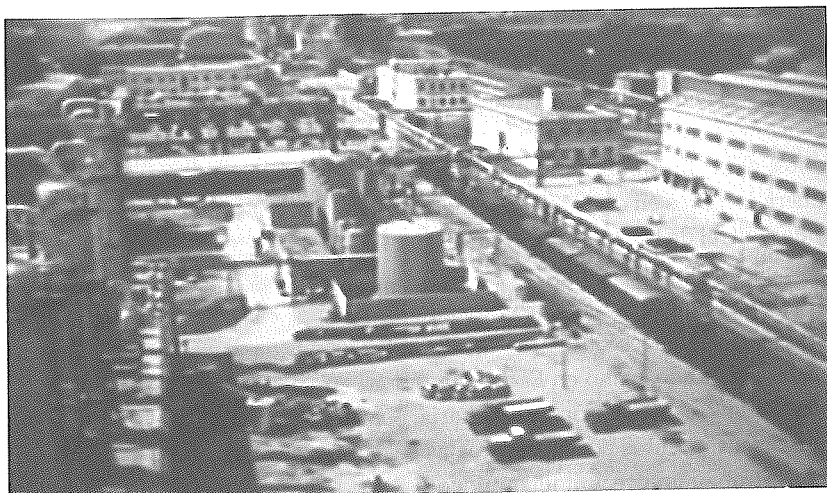
Los documentales, de una manera más clara respecto a las películas de ficción, nos permiten entrever el caso conflictividad entre tradición y modernidad que, según la historiografía, caracteriza el cambio en Italia entre los años 50 y 60⁷⁸. En ese lapso de tiempo, se desarrollaron dos representaciones documentales paralelas de Italia, pero en las antípodas una de la otra. Ambas encontraron espacio y visibilidad en la Mostra⁷⁹: por un lado, las empresas industriales públicas y privadas comisionaban películas para auto-legitimarse ante sus trabajadores, ante la comunidad y ante el mercado; por otro, los documentalistas, inspirados en parte por las investigaciones antropológicas de campo de Ernesto De Martino, se zambulleron en las realidades locales –sobre todo



El desafío (*La sfida*, Francesco Rosi, 1958).

meridionales— y, además de dar visibilidad a una antigua ritualidad, mostraron a menudo modos de producción arcaicos y estilos de vida muy alejados de los consumistas que promovía el *boom*.

Ya en 1955, se había presentado el documental *Miracolo a Ferrara* (Alessandro Blasetti, 1953), realizado para las fábricas industriales de Montecatini con el fin de celebrar la producción de materiales plásticos.



Miracolo a Ferrara (Alessandro Blasetti, 1953).

El milagro que se cumple en el cortometraje es el de la «química moderna», es decir, de «transformar las sustancias del subsuelo, el aire del cielo, el agua de la tierra, en cosas y en frutos»⁸⁰. Si por un lado el título recordaba a la magistral *Milagro en Milán*, por otro anticipó proféticamente la fórmula del «milagro económico» que iba a caracterizar los años siguientes. El film y su género, el del documental industrial, son un testimonio elocuente de una sociedad en la cual la industria produce y vende su imagen utilizando a profesionales del cine. Habrá que esperar a 1958, «un año de frontera»⁸¹, para ver explotar, en perfecta consonancia con el inicio del *boom* económico, la autopromoción de este cine industrial y de empresa en Venecia. Basta con leer los títulos de estos cortometrajes para hacerse una idea: *Arterie d'acciaio per l'oro nero* (Filippo Paolone), *L'atomo e l'industria. Il futuro comincia oggi* (Pino Donizetti), *I lavoratori di domani* (Stefano Canzio) per la FIAT, *Il progresso tecnico del lavoro – L'automazione del lavoro e Venezia città moderna* (Ermanno Olmi) para la Edison⁸².

En definitiva, industria y modernidad son los temas que estos cortometrajes introducen en el escaparate veneciano. Después del *boom* del formato en 1958, dos años más tarde le tocó el turno a la célebre película *L'Italia non è un paese povero / Italy Is Not a Poor Country* (Joris Ivens, 1960), film encargado por el presidente de la empresa energética ENI (Entidad Nacional de Hidro-

[80] *Miracolo a Ferrara* se encuentra disponible en: <www.cinemaimpresa.tv > (30/11/13).

[81] Guido Crainz, *Storia del miracolo economico italiano*, p. 53.

[82] Cfr. Simone Misiani, «La modernità immaginaria. I documentari industriali e la democrazia italiana» (*Trimestre*, n.º 3-4, 2008), pp. 65-91.

[83] Roberto Nepoti, «L'età d'oro del documentario», en Sandro Bernardi (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954-1959* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004), p. 186.

[84] Roberto Nepoti, «L'età d'oro del documentario», p. 186.

[85] Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, p. 144.

[86] Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, p. 8.

[87] Vittorio De Seta en Alberto Maffettone y Enrico Soci (dir.), *Vittorio De Seta. Una vita d'autore* (Bassano del Grappa, Circuito Ipotesi Cinema / Istituto Paolo Valmarana, s.d.), p. 27.

[88] En 1963, se había producido otro documental con un título parecido, *L'altra faccia del miracolo* (Sergio Spina), sobre la dura migración de los trabajadores sureños a las ciudades del Norte de Italia. Cfr. Pasquale Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi e immagini* (Nápoles, Liguori, 2008), p. 141.

carburos), Enrico Mattei, para promover la imagen de la empresa estatal, pero en el cual el célebre documentalista holandés «ataca la ideología del falso milagro económico italiano»⁸³, enseñando «un sur en condiciones miserables»⁸⁴ —tanto que, después de la Mostra, la Rai (la televisión del Estado) se negó a emitirlo en su versión íntegra: la censura recortó más o menos media hora y lo puso en antena repartido en tres capítulos⁸⁵—. El caso de la película de Ivens nos introduce en aquellas obras que en estos años tratan la cuestión meridional en un momento en el que las desigualdades territoriales resultan todavía más problemáticas por la expansión industrial de otras áreas del país; es significativo que la Mostra no solo admitiera esas películas, sino que les otorgara también importantes reconocimientos. Son films que, si bien provienen de intereses antropológicos, inevitablemente suscitan preguntas sobre los desequilibrios y el carácter parcial del «milagro italiano». Por otro lado, es verosímil pensar que dicha «representación desolada del sur» encontrase sus raíces también en el éxito que obtuvo el cine neorrealista, cuya imagen había sido tan potente «que había dejado una profunda marca en el imaginario colectivo»⁸⁶. En 1961, se presentó *Bandidos de Orgosolo* (*Banditi a Orgosolo*, Vittorio De Seta, 1961), una semificción que ganó el premio a la mejor ópera prima. El propio De Seta, que había explorado el sur y los lugares de la depresión económica, hablando de estos últimos, afirmó: «hay un pudor nacional hipócrita: no se quiere hablar de esto. Se prefiere contar el milagro italiano»⁸⁷.

En 1965, se exhibió y se premió con la placa León de San Marco en Venecia, «por ser el mejor documental sobre la vida contemporánea y de documentación social», una película con un título emblemático: *El antimilagro* (*L'antimiracolo*, Elio Piccon, 1965)⁸⁸. Es una película rodada en un pueblo meridional de Italia y documenta la vida de dos pescadores de anguilas que, al vivir en condiciones de absoluta miseria económica y existencial, buscan en vano la manera de labrarse un futuro. Piccon afirmó que quería documentar este mundo arcaico porque estaba interesado en los comportamientos rituales de la población, sin que con esto quisiese sugerir una especie de ahistoricismo de ese mundo respecto al resto del país:

Pasan las imágenes, pero nosotros que vivimos en el "milagro" económico no podemos quedarnos de brazos cruzados ante esta tierra... no he querido hacer un documental-denuncia o una película de propaganda; solo he querido imprimir en el celuloide una situa-



Cartel de *El antimilagro* (*L'antimiracolo*, Elio Piccon, 1965).

ción de hecho, una realidad tal como es. La película es indudablemente cruel, despiadadamente real, incómoda para un cierto tipo de burguesía⁸⁹.

La película, no obstante el premio en Venecia, sufrió importantes mutilaciones de primer grado por parte de la Comisión de Revisión Cinematográfica; cambios de tal nivel que personajes clave terminaron por resultar incomprensibles. Los retrasos y el paso por la burocracia de la censura son la base de la explicación del fracaso de un filme que, también después de una violenta campaña de la prensa contraria, se exhibió solo en algunas ciudades durante el mes de agosto⁹⁰.

Algunas conclusiones

En 1937, en la inauguración de los estudios de Cinecittá, que Mussolini quiso construir para retar a Hollywood, dominaba un gran cartel con el siguiente eslogan: «La cinematografía es el arma más fuerte». Si tuviésemos que trasladar este eslogan, de origen soviético, al ámbito de la relación entre el reconocimiento internacional del cine italiano y las preocupaciones políticas nacionales en los años examinados en este estudio, este se podría transformar en «La cinematografía es el arma (de doble filo) más fuerte». En los años del Neorrealismo, de hecho, las figuras políticas de mayor influencia sobre los destinos del sector cinematográfico –Giulio Andreotti en particular– oscilaron entre la admisión de la importancia comercial, cultural y diplomática de los numerosos premios obtenidos –aunque fuese con películas que se centraban en una Italia «de rodillas»– y el ostensible malestar –con las derivadas acciones directas o indirectas de la censura– por la circulación de una imagen del país en condiciones consideradas excesivamente negativas. Así, el caso de *Senso*, por un lado mostró cómo la transición del neorrealismo al realismo no había modificado la actitud censora del gobierno en su defensa del así llamado «honor nacional»; por otro fue tan clamoroso que abrió un debate que puso luego en tela de juicio la estructura misma del evento.

Una de las características principales de la Mostra de Venecia entre la segunda mitad de los años 50 y la mitad de los 60 fue el decisivo camino reformista que se llevó a cabo en el nivel organizativo a partir de los años de Ammannati, no obstante las críticas recibidas por su propia gestión y algunos pasos en falso, como la dirección de Lonero; un recorrido que llevó a la Mostra a un primer –pero fundamental– intento de distanciamiento con respecto a las presiones internacionales de la política y de los productores. Este camino fue muy importante también respecto al tipo de representación de Italia que la Mostra aprobó y premió. No se puede hablar del festival como escaparate del «milagro económico» de forma unívoca; si bien es verdad que la Mostra fue esencial, en 1959, para relanzar el cine italiano en la propia Italia y en el extranjero con el reconocimiento otorgado a *El general de la Rovere* y *La gran guerra*, contribuyendo a mediatizar la imagen auto-exculpatoria del italiano listo pero simpático,

[89] Elio Piccon en «*L'antimiracolo*», en: <www.picconelio.it> (30/11/13).

[90] «Elio Piccon. Biografía», en <www.picconelio.it/ep/biografia.htm> (30/11/13). El otorgamiento del Gran Premio León de San Marco al documental *Con il cuore fermo, Sicilia* (Gianfranco Mingozzi, 1965), con la asesoría de Cesare Zavattini y el texto de Leonardo Sciascia, confirmó la voluntad de dar una merecida relevancia a obras capaces de deconstruir una visión totalizante del milagro económico italiano. Roberto Nepoti, «Documentari, cinegiornali e cinema non fiction», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964*, Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p. 211.

oportunista pero bueno a fin de cuentas, es igualmente cierto que el festival promovió, a través de las películas italianas seleccionadas y las finalmente premiadas, una visión de Italia más problemática y valiente; desde luego, no solo una meramente celebrativa del proceso de desarrollo y modernización que atravesaba el país durante aquella época. En los años del *boom*, Venecia, en cambio, se mantuvo lejos de esas imágenes y no las premió. Tan lejos que, para representar el festival de esos tiempos, quizás habría que fijarse en el personaje de Giuliana interpretado por Monica Vitti en *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964): una rica burguesa neurótica que vaga en la niebla de una ciudad neo-industrializada (Ravenna) en busca de su propio equilibrio. La película se presentó y premió con el León de Oro en la Mostra de Venecia de 1964.

Traducción del italiano: **Arturo Tena**

Fuentes

Miracolo a Ferrara (Alessandro Blasetti, 1953). Disponible en: <www.cinemaimpresa.tv> (30/11/13).

«Nel mondo del cinema: il premio Oscar», (*La Settimana Incom* 00157, 26/05/1948). Disponible en: <www.archivio.luce.com/archivio/> (30/11/13).

«Notizie da tutto il mondo» (*La Settimana Incom* 00446, 25/05/1950). Disponible en: <www.archivio.luce.com/archivio/> (30/11/13).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Vent'anni di cinema a Venezia* (Roma, Ateneo, 1952).

ANDREOTTI, Giulio, «I film italiani nella polemica parlamentare» (*Bianco e nero*, n.º 10, diciembre de 1948).

—, «Piaghe sociali e necessità di redimersi» (*Libertas*, 28 de febrero de 1952).

ANÓNIMO «Bondi non va al festival di Cannes: "Draquila offende l'Italia"» (*Corriere della Sera*, 8 de mayo de 2010).

ANÓNIMO, «Vittorio De Sica: "Caro Andreotti, racconto la realtà"» (*La Repubblica*, 3 de febrero de 2013).

ARGENTIERI, Mino, *La censura nel cinema italiano* (Roma, Editori Riuniti, 1974).

—, «Il cinema nell'Italia del centrosinistra», en Giorgio De Vicenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).

BALDI, Alberto Mario, *Il Risorgimento italiano* (Roma y Bari, Laterza, 2007).

BALDI, Alfredo, *Schermi proibiti. La censura in Italia, 1947-1988* (Venecia, Marsilio, 2003).

BASSOTTO, Camillo (dir.), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968* (Venecia, Edizioni Mostra Cinema, 1968).

BERTOZZI, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* (Venecia, Marsilio, 2008).

BISONI, Claudio, «Il cinema italiano oltre confine», en Callisto Cosulich (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948* (Roma y Venecia, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003).

BRENNAN, Nathaniel, «Marketing Meaning, Branding Neorealism. Advertising and Promoting Italian Cinema in Postwar America», en Saverio Giovacchini y Robert Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012).

BRUNETTA, Gian Piero, «La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra», en Gian Piero Brunetta (dir.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (Turín, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996).

—, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993* (Roma, Editori Riuniti, 2001) (primera edición: 1982).

—, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale* (Roma y Bari, Laterza, 2009).

BRUNI, David, *Vittorio De Sica. Sciuscià* (Turín, Lindau, 2007).

CAMINATI, Luca, «The Role of Documentary in the Formation of the Neorealist Cinema», en Saverio Giovacchini y Robert Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012).

CARDILLO, Massimo (dir.), *Da Quarto a Cinecittà. Garibaldi e il Risorgimento nel cinema italiano. Materiali e documenti* (Frosinone, Amministrazione provinciale di Frosinone, 1984).

CARDINI, Antonio, «Introduzione. La fine dell'Italia rurale e il miracolo economico», en Antonio Cardini (dir.), *Il miracolo economico italiano, 1958-1963* (Bologna, Il Mulino, 2006).

CASIRAGHI, Ugo, «A "Giulietta e Romeo" il Leone di San Marco» (*L'Unità*, 8 de septiembre de 1954).

—, «Scandalo a Venezia» (*L'Unità*, 9 de septiembre de 1954).

CASTELLO, Giulio Cesare, «Gli anni cinquanta», en Ernesto G. Laura (dir.), *Tutti i film di Venezia 1932-1984* (Venecia, La Biennale di Venezia, 1985).

CASTRONOVO, Valerio, *L'Italia del miracolo economico* (Roma y Bari, Laterza, 2010).

CAVALLO, Pietro, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale, 1932-1962* (Nápoles, Liguori, 2009).

COOKE, Philip, *Luglio 1960. Tambroni e la repressione fallita* (Milán, Teti, 2000).

COSTA, Antonio, «Il Cristo proibito», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003).

CRAINZ, Guido, *Storia del miracolo economico italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta* (Roma, Donzelli, 1996).

DE VALCK, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).

DE VINCENTI, Giorgio, «Il cinema italiano negli anni del boom», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).

DI GIAMMATTEO, Fernaldo y CAVALLARO, Giambattista, *Un leone d'oro. Storia segreta della XVII Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia* (Roma, Edizioni Cinque Lune, 1957).

DI NOLFO, Ennio, «Le origini del "neorealismo" cinematografico italiano nel ventennio fascista» (*Nuova Antologia*, n.º 2250, abril-junio de 2009).

«Elio Piccon. Biografía», en <www.picconelio.it/ep/biografia.htm> (30/11/13).

FALDINI, Franca y FOFI, Goffredo (dir.), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959* (Milán, Feltrinelli, 1979).

FARASSINO, Alberto, «Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003).

FINK, Guido, «Vincitori e vinti: il neorealismo cinematografico in America» (*Paragone*, n.º 334, diciembre de 1977).

FOCARDI, Filippo, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale* (Roma y Bari, Laterza, 2013).

GROMO, Mario, «Ai film di Rossellini e Monicelli il "Leon d'oro" della Mostra veneziana» (*La Stampa*, Lunedì 7-martedì 8 settembre 1959), p. 3.

GUNDDLE, Stephen, «Il PCI e la campagna contro Hollywood», en David E. Ellwood y Gian Piero Brunetta (eds.), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960* (Firenze, La casa Usher, 1991).

IACCIO, Pasquale, *Cinema e storia. Percorsi e immagini* (Nápoles, Liguori, 2008).

—, «Il cinema rilegge cent'anni di storia italiana», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).

LATIL, Loredana, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale* (París, Nouveau Monde Éditions, 2006).

LAURA, Ernesto G. (dir.), *Tutti i film di Venezia 1932-1984* (Venecia, La Biennale di Venezia, 1985).

LORENZINI, Sara, *L'Italia e il trattato di pace del 1947* (Bologna, Il Mulino, 2007).

MAFFETONE, Alberto y SOCI, Enrico (dir.), *Vittorio De Seta. Una vita d'autore* (Bassano del Grappa, Circuito Ipotesi Cinema-Istituto Paolo Valmarana, s.d.)

MICCICHÈ, Lino, «La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).

—, «Rossellini e Monicelli, "convergenze parallele"», en Sandro Bernardi (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954-1959* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004).

MISIANI, Simone, «La modernità immaginaria. I documentari industriali e la democrazia italiana» (*Trimestre*, n.º 3-4, 2008).

MOINE, Caroline, «Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la guerre froide», en Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci y Pascal Ory (eds.), *Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation* (Bruselas, Peter Lang, 2010).

—, «La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945», en Laurent Creton, Yannick Dehée, Sébastien Layerle y Caroline Moine (dirs.), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers* (París, Nouveau Monde, 2011).

«Nel mondo del cinema: il premio Oscar» (*La Settimana Incom* 00157, 26/05/1948). Disponible en: <www.archivio.luce.com/archivio/> (30/11/13).

NEPOTI, Roberto, «Documentari, cinegiornali e cinema non fiction», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).

—, «L'età d'oro del documentario», en Sandro Bernardi (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954-1959* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2004).

- «Notizie da tutto il mondo» (*La Settimana Incom* 00446, 25/05/1950). Disponible en: <www.archivio.luce.com/archivio/> (30/11/13).
- NOTO, Paolo y PITASSIO, Francesco, *Il cinema neorealista* (Padova, Archetipolibri, 2010).
- ONGARO, Daniele, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia* (Bologna, Tinarelli, 2006).
- PAULON, Flavia (coord.), *Il cinema dopo la guerra a Venezia* (Roma, Ateneo, 1956).
- PICCON, Elio, «L'antimiracolo», en: <www.picconelio.it> (30/11/13).
- PISU, Stefano, *Stalin a Venezia: l'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013).
- QUARANTOTTO, Claudio, *Il cinema, la carne e il diavolo* (Milán, Le Edizioni del Borghese, 1962).
- SALAZKINA, Masha, «Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s-1950s. From Early Soviet Film Theory to Neorealism», en Saverio Giovacchini y Robert Sklar (eds.), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012).
- SORLIN, Pierre, *Ombre passeggiere. Cinema e storia* (Venecia, Marsilio, 2013).
- SCHWARTZ, Vanessa, *It's so French! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2007).
- , *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento* (Firenze, La Nuova Italia, 2001).
- TARCHIANI, Alberto, «Film "Ladri di biciclette", di De Sica», Ambasciata d'Italia, Telespresso n.º 11164/5311 al Ministero degli Affari Esteri, Roma, Washington, 23 de diciembre de 1949, en Callisto Cosulich (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948* (Roma y Venecia, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003).
- TRANFAGLIA, Nicola, *Mafia, politica e affari, 1943-1991* (Roma y Bari, Laterza, 1992).
- VARSORI, Antonio, *L'Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992* (Roma y Bari, Laterza, 1998).
- VAZIO, Marcello, «Venezia ogni giorno» (*La Rivista del cinematografo*, n.º 3, junio de 1946).
- VIGNI, Franco, «La censura», en Giorgio De Vincenti (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960-1964* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2001).
- , «Censura a largo spettro», en Luciano De Giusti (dir.), *Storia del cinema italiano, volume VIII, 1949-1953* (Venecia y Roma, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003).
- VOULGARIS, Yannis, *L'Italia del centro-sinistra, 1960-1968* (Roma, Carocci, 1998).
- VV. AA., «Difendiamo il nostro cinema» (*L'Unità*, 22 de febrero de 1948).
- WAGSTAFF, Christopher, «Il cinema italiano nel mercato internazionale», en Gian Piero Brunetta (dir.), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico* (Turín, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996).
- ZAGARRIO, Vito, «Schizofrenie del modello fascista», en Orio Caldiron (dir.), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934-1939* (Roma y Venecia, Scuola Nazionale di Cinema / Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2006).
- ZINNI, Maurizio, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano, 1945-2000* (Venecia, Marsilio, 2010).

DE «GIRA» POR LOS FESTIVALES. PATRONES MIGRATORIOS DEL CINE LATINOAMERICANO

Touring the Film Festival Circuit: Migrating Patterns of Latin American Cinema

LAURA RODRÍGUEZ ISAZA^a

Universidad de Leeds

RESUMEN

En las últimas dos décadas, los investigadores han considerado los festivales de cine como centros clave para el desarrollo de la cultura cinematográfica contemporánea. Más allá de su función como simples lugares de celebración cultural o espacios neutrales de exhibición cinematográfica, estos operan en un mundo altamente competitivo y jerarquizado. En realidad, el circuito de los festivales de cine funciona de acuerdo a reglas y dinámicas, generalmente desconocidas para los no iniciados, que regulan el tráfico cinematográfico internacional y a la vez mantienen las relaciones jerárquicas entre festivales, en un escenario dominado por unos pocos mega-eventos en Europa y Norteamérica. Tomando como casos de estudio las películas *Estación central* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998) y *Tierra extranjera* (*Terra estrangeira*, Walter Salles y Daniela Thomas, 1995), este artículo indaga sobre las consecuencias de la estructura jerarquizada de los festivales de cine en el proceso de internacionalización del cine latinoamericano en los años 90. La mayor parte de las películas con vocación comercial internacional ajenas a Hollywood se estrenan en festivales de cine antes de llegar a las pantallas comerciales, por lo que no solo están sujetas a los filtros que establecen los festivales a la hora de ser incluidas en su programación, sino también a las jerarquías que rigen la circulación de películas entre los festivales de cine. La «gira» por los festivales se ha convertido en una estrategia estandarizada del marketing internacional de películas que utiliza las lógicas y dinámicas del circuito de festivales para elevar el estatus artístico y cultural de productos cinematográficos dirigidos al mercado internacional.

Palabras clave: festivales de cine, industria cinematográfica, distribución internacional, marketing de cine, circuito de festivales, descuento cultural, paratextos, cine latinoamericano, cine del mundo.

ABSTRACT

Film festivals have increasingly been pointed out by scholars as key nodes of contemporary cinematic culture. In spite of their reputation as places for cultural celebration, the world of film festivals strikes as a particularly unequal and competitive one. Dominated by a few Euro-American mega-events, film festivals seem full of hidden rules and dynamics regulating the movement of films and maintaining a hierarchical division. Focusing on two Latin American case studies: *Central Station* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998) and *Foreign Land* (*Terra estrangeira*, Walter Salles and Daniela Thomas, 1995), this paper enquires about the consequences of this hierarchical structure of the film festival world for the international circulation of the Latin American cinema in the 90's. While almost all non-Hollywood films with international ambitions are launched and promoted in several film festivals before they reach foreign commercial screens, the dynamics of this festival 'tour' where films are evaluated and passed through several filters (or dismissed on the way) are closely related to the hierarchies of the film festival world. In this way, the festival tour has become a standardised tool of the international film marketing strategy that uses the logics and dynamics of the circuit to raise the artistic and cultural status of the film products targeted to international markets.

Keywords: film festivals, film industry, international distribution, film marketing, film festival circuit, cultural discount, paratexts, Latin American cinema, world cinema.

[a] LAURA RODRÍGUEZ ISAZA es PhD en School of Modern Languages and Cultures. University of Leeds, Leeds, LS2 9JT, United Kingdom. E-mail: laurarisaza@gmail.com.