

EL CINE MILITANTE Y EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA. EL CASO DE MARCO BELLOCCHIO COMO EJEMPLO DE UNA EVOLUCIÓN

RICARDO JIMENO ARANDA

ANTECEDENTES Y CONTEXTO DEL CINE POLÍTICO ITALIANO

El cine italiano de los años sesenta tiene algunas características particulares que lo diferencian de otras cinematografías europeas en el mismo periodo, que derivan en buena medida de su contexto social, económico y político. Una de ellas es la existencia de una producción muy numerosa en términos cuantitativos, con más de doscientos títulos por año (incluyendo las coproducciones), en una amalgama bastante cohesionada dentro de la diversificación que reúne, entre otras manifestaciones, a los grandes autores consagrados (Fellini, Visconti, Rossellini, Antonioni, etc.), el cine de gran consumo (la *commedia all'italiana*), los nuevos talentos surgidos en el seno del *Nuovo Cinema* (Bertolucci, Bellocchio...) y los géneros populares locales (*giallo*, *spaghetti western*, *péplum*, *poliziotesco*). En conjunto, la industria italiana es la más productiva del hemisferio occidental por detrás

de los Estados Unidos: «A comienzos de la década de los sesenta Italia se convierte en el mayor fermento de cineastas de toda la historia. A mitad del decenio, la producción nacional italiana ocupa el 60% del mercado, mientras la producción americana desciende hasta el 35%» (FONT, 2005: 81).

La segunda es la notable politización o, cuando menos, conciencia social del cine italiano del periodo, casi extensible, más allá de la intensidad en cada caso, a todas las manifestaciones citadas, desde el cine más personal o las nuevas propuestas que permitirían hablar en concreto de un *Nuovo Cinema* político —sobre todo por oposición, o al menos en comparación a la *Nouvelle Vague* francesa—, hasta el cine más popular, en el que no es complicado hallar numerosos elementos activamente ideológicos. Por ejemplo, dentro del *spaghetti western* o del *péplum* o “cine de romanos”, donde es más claro, pero también en un género a priori tan alejado como el *giallo* o cine de terror, en donde con menos frecuencia y a menudo con

una incidencia epidérmica y oportunista también puede aparecer; véase *Hanno cambiato faccia* [Han cambiado de rostro] (Corrado Farina, 1971) en la que se presenta un curioso simbolismo entre vampirismo y capitalismo. El cine político italiano tendrá en este sentido un intenso desarrollo entre comienzos de los años sesenta y finales de la década siguiente. Como explica el propio cineasta Gillo Pontecorvo: «Puede decirse que nueve de cada diez de los cineastas italianos más serios militan en partidos de izquierda. Por este motivo, la mayoría de films que no son específicamente políticos contienen un reflejo de la realidad social italiana» (CAPARRÓS LERA, 1978: 21). La especificidad política del caso italiano viene así apuntada en concreto por la fortaleza del Partido Comunista (PCI) como

por supuesto la importancia de los ecos del neorealismo, se encuentran en los cimientos para el desarrollo de un cine —tanto de autor, como popular— con una importante carga ideológico-política en los años sesenta y setenta. Farassino habla de hecho, en referencia específica al cine del final de los años cincuenta y comienzo de los sesenta, de un «segundo neorealismo», explicando que «la cauta apertura política hacia la izquierda deja espacio a un cine crítico y a veces de oposición, que sobre el plano del lenguaje no busca novedades ni azares y acepta cómodos compromisos (y no rebuscadas contaminaciones como en el neorealismo histórico) con los géneros más populares» (FARASSINO, 1996: 128).

LA TRADICIÓN DEL CINE MILITANTE ITALIANO SE ENCUENTRA ENRAIZADA EN LA PROPIA VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA NEORREALISTA

principal fuerza de oposición, pero también por un contexto social que actúa como caldo de cultivo especialmente proclive a generar una conciencia en los cineastas. Esta situación se agudizará además a partir de 1968, con la influencia de los sucesos del Mayo francés en la intensificación de los conflictos estudiantiles y las huelgas obreras en Italia, y con el surgimiento posterior del terrorismo y la violencia en ambos extremos del espectro ideológico.

Así mismo, el cine italiano contiene una politización previa mucho más arraigada y desarrollada en las décadas anteriores que otras cinematografías europeas comparables. En este sentido, la temática política, observada desde un enfoque a menudo cómico y local, tiene una incidencia apreciable en el cine posterior a la guerra. La evolución natural de esta presencia, a lo que hay que sumar

CINE MILITANTE Y DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA

Uno de los antecedentes fundamentales que explican la progresivamente intensa politización del cine italiano es la importancia que adquiere el cine militante como vía de expresión, tanto política como cinematográfica, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta desarrollarse de forma más diversa en los años sesenta, e hibridarse con otras fórmulas narrativas documentales con finalidad propagandística.

La tradición del cine militante italiano se encuentra enraizada en la propia vanguardia cinematográfica neorrealista. El cine militante comparte con este movimiento un cierto espíritu estilístico, muchas veces técnico y, a menudo también un mismo origen ideológico estructural, pese a que sus aportaciones hayan quedado oscurecidas por causa de su distribución natural, clandestina y no convencional. El cine militante italiano está ligado históricamente a la tradición comunista, y frecuentemente producido por la Unitel, el servicio de propaganda del propio PCI.

Las primeras muestras de cine militante, posterior a la guerra, (recogidas en el archivo histórico del PCI), datan del final de los años cuarenta y, con

un espíritu muy cercano al culto a la personalidad desarrollado en la URSS, se dedican a glosar la figura del histórico líder del PCI, Palmiro Togliatti, con ocasión del atentado fascista que casi le cuesta la vida en 1948. Entre estos filmes se encuentran *14 luglio* [14 de julio] (Gluco Pellegrini, 1948), *Togliatti è ritornato* [Togliatti ha vuelto] (Basilio Franchina, Carlo Lizzani, 1948), o la obra censurada de Lizzani *I fatti di Modena* [Los hechos de Modena] (1950), en la que se acusa a la policía de la muerte de unos obreros. Por su parte, los hermanos Taviani inician su andadura cinematográfica con algunas obras destinadas a publicitar el cartel electoral del PCI, mientras que Gillo Pontecorvo es el realizador en 1952 de *La missione del Timiaizev* [La misión de Timiaizev] (1952), reportaje que glosa el viaje de una delegación soviética a Palestina. En este sentido, una de las pruebas evidentes de la relación causal entre el desarrollo del cine militante y la politización del cine posterior es precisamente que muchos de sus autores más relevantes, como los citados Paolo y Vittorio Taviani o Pontecorvo, son los artífices de las obras propagandísticas del periodo previo, siempre ligadas a la acción del Partido Comunista.

Si bien el Partido Comunista es principal foco irradiador de cine militante, existen también algunos ejemplos producidos en la órbita de la Democracia Cristiana (DC) como el cortometraje anónimo y sin datar (realizado en los años cincuenta) *È tornato un fratello* [Ha regresado un hermano], que cuenta la vuelta a casa de un emigrado de la URSS que describe su experiencia en términos terribles (la película, como muchas de las citadas, puede hallarse en el archivo audiovisual del proyecto “Cinema di Propaganda. La comunicazione politica attraverso il cinema. 1946-1975” promovido por la Cineteca de Bolonia). Desde comienzos de los años sesenta, el número obras de militancia aumenta enormemente llegando a ser abrumadora entre 1967 y 1976. Las temáticas que abordan estos centenares obras, que contienen de modo general un enfoque divulgativo y maniqueo, atienden a

cuestiones de lo más diversas, desde el posicionamiento inequívoco ante conflictos externos (los golpes militares en Grecia, Chile y Uruguay, los procesos de descolonización africanos, la Guerra de Vietnam, la dictadura portuguesa o el problema palestino), hasta las luchas genéricas por los derechos de determinados colectivos, la promoción del pacifismo, la llamada de atención sobre los problemas del sur de Italia, las huelgas obreras y movimientos estudiantiles, las denuncias de violencia policial y de acciones fascistas (en el marco de la denominada “estrategia de la tensión”), las propias cuestiones ideológicas en torno a la lucha comunista, o las conmemoraciones relativas al Partido (Por ejemplo, el documental sobre el funeral de Togliatti *-L'Italia con Togliatti* [Italia con Togliatti] (Gianni Amico, Elio Petri, Paolo y Vittorio Taviani, Valerio Zurlini, 1964), firmado por diversas figuras ya consagradas en la ficción y en el ámbito del cine político). Entre los centenares de trabajos, se pueden destacar dos obras que causaron un impacto importante, tanto por la gravedad del tema abordado, como por la notoriedad de sus firmantes. Es el caso de *12 dicembre* [12 de diciembre] (Giovanni Bonfanti y Pier Paolo Pasolini, 1972), que aborda el primer atentado de las Brigadas Rojas, y de *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* [Tres hipótesis sobre la muerte de Giuseppe Pinelli] (Elio Petri, 1972), un docudrama protagonizado por Gian Maria Volonté —figura fundamental del cine político italiano del periodo— que reconstruye la muerte de un anarquista caído por la ventana de una comisaría, y que se erige en muestra de la paulatina hibridación entre el cine militante y propagandístico puro, los formatos documentales más analíticos (aunque igualmente orientados ideológicamente) y determinadas estructuras de ficción.

En este sentido, superando las estructuras del cine militante más asimilables al noticiero o al reportaje, en el cambio de década entre los sesenta y los setenta, surgen diversos ejemplos, con un mayor interés cinematográfico en cuanto a su elaboración, que abordan la problemática política

desde un enfoque algo diverso, cuando no abiertamente experimental. Algunos cineastas optan por desarrollar modelos que sustituyen la urgencia de filme militante directo por ensayos históricos que analizan diversos problemas políticos como la evolución del fascismo —*La pista nera* [La pista negra] (Giuseppe Ferrara, 1972) —, la historia de las luchas obreras del periodo —*Il contratto* [El contrato] (Ugo Gregoretti, 1969) —, o por introducir cierto existencialismo intimista a la hora de plantear determinadas cuestiones ideológicas —*Lettera aperta a un giornale della sera* [Carta abierta a un periódico vespertino] (Francesco Maselli, 1970) —. Uno de los últimos ejemplos de hibridación entre cine militante característico y documental histórico es precisamente *Il mondo degli ultimi* [El mundo de los últimos] (Gian Butturini, 1980), que refleja la actividad del movimiento obrero en Italia durante los años cincuenta, curiosamente premiado en el Festival de San Sebastián cuyo jurado presidía Elio Petri. En cualquier caso, a partir de la mitad de los años setenta, el número de films militantes, se va reduciendo conforme al cambio del contexto sociopolítico, y en paralelo a la pérdida de influencia del PCI en la sociedad italiana, al desencanto político y al cambio generacional.

LA TRAYECTORIA DE BELLOCCHIO COMO DOCUMENTALISTA. UNA EVOLUCIÓN REPRESENTATIVA DEL CASO ITALIANO

Marco Bellocchio es, junto con Bernardo Bertolucci, el principal representante del *Nuovo Cinema* italiano surgido en la mitad de la década de los sesenta. Su filmografía se inicia, después de un puñado de cortometrajes, con la polémica *Las manos en los bolsillos* (*I pugni in tasca*, 1965), relato extremo de una descomposición familiar, que puede interpretarse ambivalentemente como metáfora del origen del fascismo, y como grito de rabia generacional, y que le colocó en la primera línea de atención del panorama cinematográfico. Su obra se extiende a lo largo de cincuenta años atrave-

LA OBRA DOCUMENTAL DE BELLOCCHIO, DEJANDO AL MARGEN ALGUNOS DE SUS TRABAJOS PRIMERIZOS DENTRO DEL CENTRO SPERIMENTALE DE ROMA, SE INICIA DENTRO DE LOS MÁRGENES DEL CINE MILITANTE

sando diversas etapas. La primera está marcada por su activismo político y crítico contra las instituciones tradicionales; la segunda por su desencanto político y su abstracción psicoanalítica; y la tercera, en la que todavía se encuentra inmerso, por su enfoque sereno y reflexivo sobre la historia pasada y presente de Italia.

No obstante, más allá de su larga trayectoria como autor de ficción, Bellocchio ha desarrollado una actividad regular en el campo del documental, en la mayor parte de las ocasiones adjetivado política o ideológicamente. Esta trayectoria específica y poco conocida del director italiano no solo refleja de modo concreto su evolución personal como cineasta comprometido, sino que puede considerarse representativa del desarrollo del documental político italiano, desde su carácter propagandístico original, asociado a diversos movimientos políticos de extrema izquierda, pasando por un tipo de documental más elaborado con un trasfondo ideológico de denuncia, hasta el documental histórico que reflexiona sobre determinados problemas y procesos políticos.

La obra documental de Bellocchio, dejando al margen algunos de sus trabajos primerizos dentro del Centro Sperimentale de Roma, se inicia, dentro de los márgenes del cine militante, a raíz de su integración en un grupo político de signo maoísta l'Unione dei Comunisti Italiani. Bellocchio, perteneciente a una familia burguesa e intelectual del norte de Italia, había dejado patente su interés por la política y sus filias (y sobre todo fobias) ideológicas en sus filmes previos: la citada *Las manos en los bolsillos*, *China está cerca* (*La Cina è vicina*, 1967),

comedia satírica que ataca sin piedad la connivencia entre la Democracia Cristiana y el Partido Socialista Italiano (PSI), y el episodio para el film colectivo *Amore e rabbia* [Amor y rabia] (Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani y Pier Paolo Pasolini, 1969), que revelaba sus experiencias como participante en las revueltas estudiantiles del periodo, con un toque satírico y brechtiano. En este sentido, su ingreso en el movimiento radical maoísta UCI, supone la confirmación definitiva de su voluntad de participar activamente del dinamismo político que se vive en la Italia de la época, así como, según explica su biógrafa, a «la necesidad íntima de querer suprimir su identidad, su pasado burgués» (LEGGI, 2005: 232).

De esta forma, entre 1968 y 1969, Bellocchio, capitaneando un colectivo cinematográfico de la UCI, filma dos obras: *Paola* con el subtítulo *Il popolo calabrese ha rialzato la testa* [El pueblo calabrés ha levantado la cabeza"] (1969), y *Viva il primo maggio rosso e proletario* [Viva el primero de mayo rojo y proletario] (1969). La primera, dentro de su casi hermético tono propagandístico, contiene un interesante valor etnográfico por abordar, puntualmente en tono de reportaje, alternado con la grabación en forma de *cinéma vérité*, las paupérrimas condiciones de vida de Paola, un pueblo de Calabria. La segunda se inscribe dentro de la órbita de las piezas conmemorativas de las actividades del movimiento obrero, y siendo de duración mucho más breve, se limita a recoger (como su título indica explícitamente) las manifestaciones del Primero de mayo de 1969 en Milán.

Pese a sus limitaciones y a su expresa naturaleza propagandística, *Paola* es una obra que encierra interés como exponente de las preocupaciones de su autor, y de su habilidad para extraer, a partir de la fuerza de algunas imágenes aisladas, un discurso inconformista. El cineasta se muestra siempre atento a la aparición de elementos discordantes que se filtran por las grietas de una estructura férrea y maniquea, destinada en origen a poner

en valor las acciones del grupo comunista con respecto a los habitantes del pueblo siciliano, a los que tratan de convencer de la necesidad de ocupar determinadas casas. Junto al desarrollo mecánico de discursos políticos (en uno de ellos puede verse a un tímido adolescente gritando al final “Viva Stalin”), la verdad del discurso de fondo, y en ello puede verse el aprecio que Bellocchio siente por alguno de sus autores de cabecera como Buñuel o Vigo, se deja ver cuando la cámara pasea por las calles de Paola mostrando a sus habitantes desheredados, o a los niños encaramados a los barrotes de la escuela. Dos aspectos característicos del cine del autor destacan en el conjunto. Por un lado, su querencia por la sátira y por las fronteras entre racionalidad e irracionalidad se adivinan –aunque sea indirectamente– en la especial atención que se pone en el retrato costumbrista de algunos de los personajes reales que posan ante la cámara (como un vecino que asegura poseer un cuadro valiosísimo en su vivienda, o una peculiar anciana barbuda). En estos detalles se halla el germen evidente de los posteriores logros documentales del director que citaremos a continuación. La otra característica, más superestructural, es su inconformismo casi infantil; su oposición a cualquier signo de autoridad, aunque sea la de la propio grupo político en que se integra el cineasta. Esta idea se expresa en los inequívocos reencuadres mediante *zoom* que el cineasta lleva a cabo sobre los niños que bostezan durante los interminables mítines de sus compañeros de partido, cuando en teoría lo sustancial en el film debería ser el sesudo contenido de esos mítines. Profundizando en esta idea, una imagen aislada remite a todo el universo *bellocchiano*, elevándose de forma casi epifánica en un sentido cinematográfico, por encima del carácter propagandístico: uno de esos niños, obligado a ver el mitin, se queda dormido sobre el regazo de su madre recomponiendo de forma natural la figura de una *madonna*, símbolo permanente en la obra de ficción del cineasta que puede rastrearse prácticamente en todos sus filmes. En definitiva,

la indagación permanente de la cámara sostenida por Bellocchio —su curiosidad, podríamos decir— permite recomponer el discurso oficial y situarlo en sus contradicciones, resolviendo de modo documental y a partir de la realidad, la misma crítica sostenida sobre el funcionamiento dogmático de los partidos y grupos de extrema izquierda, que el autor había planteado ya en la ficción, en concreto en una escena mimética (dos jóvenes jugando con un perro, mientras su camarada les alecciona) en *China está cerca*. En definitiva, Bellocchio utiliza la puesta en escena del documental para filtrar la realidad modificando el discurso hacia espacios más críticos. Una idea que apunta Núria Bou con respecto a *China está cerca*, pero que bien podría valer para *Paola*, en el terreno documental: «Bellocchio fragmenta la puesta en escena para concentrarse en los pequeños detalles: observa las caras de los niños que no paran de reírse o darse empujones» (BOU, 2005: 176).

El siguiente filme documental de Bellocchio, *Locos de desatar* (Matti da slegare, 1975) co-dirigido junto con su montador, Silvano Agosti, y con dos estudiantes de cine, Sandro Petraglia y Stefano Rulli, escapa ya de los márgenes más o menos encorsetados del cine militante que había realizado previamente, aunque mantenga determinadas técnicas de rodaje asimilables (cámara en mano; grabación en 16 mm., realización colectiva), para erigirse en una obra capital dentro de la filmografía de su autor. Bellocchio se adentra en el mundo de la locura a partir de las experiencias singulares de cuatro individuos aquejados de esquizofrenia, y de las vivencias colectivas de los habitantes de un sanatorio mental en el que se aplican nuevos tratamientos psicológicos. Más allá del aspecto clínico, el documental (de más de cuatro horas de duración original, reducida a la mitad para su explotación comercial) indaga en las diferencias entre el antiguo trato a los pacientes, siempre dirigido por comunidades religiosas, y las nuevas fórmulas instauradas por la administración socialista de Parma, planteando, en base a una poesía de Ber-

LA OBRA DE MARCO BELLOCCHIO REFLEJA DE MODO PRIVILEGIADO LA EVOLUCIÓN DEL CINE POLÍTICO ITALIANO DESDE UNA MIRADA RABIOSA Y MILITANTE HASTA UN ESTADIO ANALÍTICO Y REFLEXIVO.

tolt Brecht que da inicio al relato, una suerte de lucha de clases y de reivindicación de derechos por parte de un colectivo olvidado y marginal. El autor entrega así un documental directo que proyecta sobre la realidad sus principales obsesiones temáticas combinadas: la investigación sobre las fronteras de lo racional, la crítica política a las instituciones, y su creciente interés sobre el psicoanálisis y sus posibilidades terapéuticas. El propio director resalta en una entrevista el carácter ideológico de la obra al definirla, tanto por en función de su narración como de su proceso de creación, como «un cine político, de participación [...], una representación de una realidad directa pero, simultáneamente, interpretada políticamente» (TASSONE, 1980: 33). La obra se integra además en un contexto muy politizado de reivindicación de los derechos de los pacientes en base a las nuevas tesis clínicas del psiquiatra Franco Basaglia, contenidas en un proyecto de ley aprobado en las mismas fechas (Ley 180), y remite al interés permanente por la frontera entre cordura y locura de la obra del cineasta, a menudo trufado de implicaciones políticas, y paralelo a la difusa línea entre activismo y violencia política que pueden hallarse en otras obras del autor.

El mismo equipo colectivo, Agosti, Petraglia y Rulli, comandado por Bellocchio, realizará tres años después, en 1978, una obra documental enfocada a la televisión y compuesta de cuatro episodios, *La macchina cinema* [La máquina de cine], con el mismo espíritu que *Locos de desatar*, anticipado también en alguna de las obras previas del director. La premisa es atender a diversos personajes

reales, situados en los márgenes del mundo del cine italiano (actores caídos en desgracia básicamente), planteando un discurso crítico contra el sistema, en este caso el de la industria del cine. No obstante, la aproximación natural al problema social desgranado en el documental previo, adquiere en *La macchina cinema* un cierto aire de artificio y de manipulación que desvirtúa la claridad de la denuncia política. En cierto modo, la crítica a la utilización de esos trabajadores del cine, y el reflejo de sus miserias, aboca al proyecto a reproducir la explotación, en términos de patetismo, de la que se pretende dar cuenta.

A final de la década de los setenta, y en consonancia con el notorio descenso de la producción cinematográfica (bien sea en el documental o en la ficción) que se produce en el ámbito italiano, Bellocchio abandona el género documental durante más de una década, periodo que coincide con un cine replegado sobre la psicología y la intimidad existencial, que únicamente plantea aspectos políticos desde la vía indirecta de la constatación del fracaso de determinadas aspiraciones ideológicas, cuando no directamente desde el desencanto. Después del luto político de más de quince años, Bellocchio retorna a la primera línea a través de una puerta trasera con *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri* [Sueños rotos. Razonamientos y delirios] (1992). La obra es un documental para televisión, de escaso valor en términos creativos o cinematográficos, pero de una importancia capital como muestra de la evolución del pensamiento político de su artífice, y ejemplo también las transformaciones que ha sufrido el cine italiano en los ochenta y los noventa. Pasada la militancia y la virulencia crítica, y afrontado el periodo de desencanto, Bellocchio retoma el discurso político a través de la reflexión sosegada sobre la historia reciente italiana, centrándose en las heridas dejadas por el terrorismo político de las Brigadas Rojas, y tratando de analizar —una vez más en la línea divisoria entre racionalidad y delirio, como apunta el subtítulo— las causas íntimas de dos ex-terro-

ristas, uno de ellos indirectamente implicado en el secuestro y asesinato de Aldo Moro. En definitiva, y más allá de la propia distancia con el proceso que aborda el documental, Bellocchio indaga también sobre esos “sueños rotos” ideológicos, implicándose él mismo, y revelando que en definitiva se trata de un auto-exorcismo psicoanalítico, cuando en el filme aparecen algunos fragmentos de su viejo filme militante *Viva il primo maggio rosso e proletario*. De hecho el propio autor nos da la pista de la entrevista casi “especular” que se halla detrás de las interpelaciones a los terroristas: «en *Sogni infranti* aparecen tres personajes que en cierto modo reflejan el pasado radical o terrorista y está claro que abre un interés no tanto de hacer un análisis político general sobre el terrorismo, sino a ver estos fenómenos a través de los personajes humanos. Al final siempre están los seres humanos» (JIMENO, 2014).

A partir de *Sogni infranti*, Bellocchio recupera precisamente la historia política italiana en su obra de ficción, particularmente en una de sus cintas más representativas *Buenos días, noche* (Buongiorno, notte, 2003), centrada en el caso de Aldo Moro, y para la que el documental previo sirve como cuaderno de notas. Este filme inaugura una metodología peculiar en la hibridación puntual de elementos documentales en el seno de la ficción, con diversas funciones estéticas y formales. Si en *Buenos días, noche*, la inclusión de imágenes de archivo extraídas de la propia realidad (a través de noticieros antiguos rusos, o de telediarios italianos de la época) sirve ambivalentemente para describir el subconsciente y las ensoñaciones de la terrorista protagonista, o para contextualizar la acción, en *Vincere* (2009) —su relato sobre Mussolini e Ida Dalser— estas imágenes de archivo adquieren una funcionalidad mucho más potente al sustituir la presencia física del Duce a partir del momento en que deja de relacionarse con su antigua amante y esta le ve solo a través de la pantalla del cine, simbolizando de una manera muy original (mediante esa combinación de imágenes de ficción y de no

ficción) el tránsito del personaje de figura íntima a figura pública. Del mismo modo, en *Bella addormentata* [Bella durmiente] (2012), las imágenes de no ficción (del propio Berlusconi en el telediario, o de las sesiones del parlamento) combinadas con las de ficción (las expresionistas reuniones políticas en un baño turco, por ejemplo) crean un extrañamiento paradójico al enhebrarse de forma casi indistinguible, componiendo un relato destinado en definitiva a plantear el carácter irreal y delirante de la actual clase política italiana.

CONCLUSIÓN

El caso italiano en cuanto a cine político se refiere plantea una evolución circular desde sus antecedentes de postguerra, a partir del neorrealismo, del cine popular y del cine militante, que eclosiona de forma intensa desde comienzos de los años sesenta hasta finales de la década de los setenta, auspiciado por un contexto social y político proclive y apoyándose en la consolidación de los nuevos caminos abiertos por la modernidad cinematográfica. En este sentido, el formato documental cimentado sobre la profusa tradición italiana del cine militante, evoluciona hacia formas híbridas en su tratamiento directo de la realidad, que abandonan el carácter abiertamente propagandístico para ofrecer una nueva mirada sobre los procesos políticos, estableciendo los discursos ideológicos a través de aproximaciones reflexivas, históricas o colaterales a la sociedad.

Siguiendo esta línea, la obra de Marco Bellocchio, exponente fundamental del nuevo cine italiano, con una larga trayectoria en su haber, refleja de modo privilegiado la evolución del cine político italiano en su diferente tránsito desde una mirada rabiosa y militante hasta un estadio analítico y reflexivo, que efectúa la crítica desde un enfoque menos descarnado. De esta forma, la reveladora y habitualmente ignorada faceta del autor como documentalista entregado a la búsqueda de los elementos irracionales y fronterizos

presentes en la realidad social y política, permiten asignarle un papel preponderante, como caso paradigmático de la evolución y el desarrollo del documental político italiano de las últimas décadas.

Si en su cine militante, plegado a las servidumbres estéticas e ideológicas de su época, se hallan puntualmente los rasgos de su universo crítico e inconformista, en su obra capital en el género documental *Locos de desatar* (1975) se encuentra el auténtico punto de inflexión entre el cine informativo de militancia, y la búsqueda de un discurso ideológico en forma de metáfora, plegado al humanismo y al reflejo directo del conflicto social desde la plasmación directa de los testimonios de los aludidos. Sus búsquedas posteriores, incluso sus lustros de silencio en cuanto a esa aproximación directa a la realidad, son así mismo la expresión absoluta del mismo estado de ánimo en un cine italiano en decadencia, replegado sobre sí mismo en cuanto a la expresión de inquietudes políticas. De hecho, su retorno posterior a la reflexión política a través del ensayo de fórmulas mixtas, asimétricas, entre la utilización de recursos de ficción y materiales de archivo integrados, no solo reflejan el eclecticismo en la asunción de las tendencias de la postmodernidad, sino que abren una posible vía en la traslación de discursos sociopolíticos, que no se limiten a encasillarse en un terreno acotado (ficción o documental), constituyendo en definitiva una metáfora del propio equilibrio inestable mantenido por Bellocchio en su acercamiento a determinadas realidades irracionales. ■

REFERENCIAS

- BOU, Núria (2005). Marco Bellocchio, con la curiosidad de lo irracional. En J.E. MONTERDE (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 70-79), Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- CAPARRÓS LERA, José Manuel (1978). *El cine político visto después del franquismo*. Barcelona: Dopesa.

FARASSINO, Alberto (1996). Italia: el neorrealismo y los otros.

En J.E. MONTERDE y E. RIAMBAU (ed.), *Historia General del Cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*, (pp. 81-130), Madrid: Cátedra.

JIMENO, Ricardo (2014), *Entrevista a Marco Bellocchio* (18 de octubre de 2015). *Miradas de Cine*, nº 142. <<http://miradas.net/2014/01/zeitgeist/entrevista-marco-bellocchio.html>>

LEGGI, Sara (2005). Nota biográfica. En A. APRÀ (ed.), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*. (pp. 229-233). Venecia: Marsilio Editori.

FONT, Dominic (2005), *Amore e rabbia*. El moderno cine italiano. En J.E. MONTERDE (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía* (pp. 80-89), Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

TASSONE, Aldo (1980). *Le cinéma italien parle*. París: Edilig.

EL CINE MILITANTE Y EL DOCUMENTAL POLÍTICO EN ITALIA. EL CASO DE MARCO BELLOCCHIO COMO EJEMPLO DE UNA EVOLUCIÓN

Resumen

El artículo plantea la evolución del documental político italiano, en el politizado contexto cinematográfico de los años 60 y 70, partiendo de la rica tradición del cine militante ligado a la herencia neorrealista hasta el surgimiento de nuevos enfoques de documental histórico y político o de aproximaciones en términos ideológicos a realidades sociales diversas. Este desarrollo se ilustra a partir del caso singular de Marco Bellocchio (1939), cineasta italiano fundamental de las últimas décadas, cuya obra documental, poco conocida, refleja el paso desde un cine militante puro aunque con matices personales (*Paola*, 1969), pasando por un cine documental personal que indaga sobre situaciones sociales extremas planteadas en términos ideológicos, como es el caso de su obra documental más representativa *Locos de desatar* (*Matti da slegare*, 1975), hasta plantear reflexiones sobre la historia política italiana utilizando formas de documental convencional (*Sogni infranti*, 1995) y nuevas exploraciones en la combinación de ficción y documental con un sentido político como sucede en tres de sus últimas obras: *Buenos días, noche* (*Buongiorno notte*, 2003), *Vincere* (2009) y *Bella addormentata* [*Bella durmiente*] (2012).

Palabras clave

Cine político; documental político; cine militante; cine italiano; Marco Bellocchio.

Autor

Ricardo Jimeno Aranda (Valladolid, 1984). Licenciado en Comunicación Audiovisual y en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense y Premio Extraordinario de Doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense. Es autor de una tesis sobre cine político e investigador en la Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. Actualmente ejerce como coordinador de producción en la Plataforma de Divulgación de la UCM. Contacto: ricjimeno@gmail.com.

Referencia de este artículo

JIMENO ARANDA, Ricardo (2016). El cine militante y el documental político en Italia. El caso de Marco Bellocchio como ejemplo de una evolución. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 67-76.

MILITANT CINEMA AND THE POLITICAL DOCUMENTARY IN ITALY: THE CASE OF MARCO BELLOCCHIO AS AN EXAMPLE OF ITS EVOLUTION

Abstract

This article presents the evolution of the Italian political documentary in the politicised context of the 60s and 70s, moving from the rich tradition of militant cinema linked to the neorealist cinema heritage, to the emergence of new approaches to historical and political documentary or explorations in ideological terms of different social realities. This development is illustrated through the unique case of Marco Bellocchio (1939), a key Italian filmmaker of the past five decades, whose little-known documentary work reflects the shift from a pure militant cinema albeit with personal nuances (*Paola*, 1969), to a personal documentary style that explores extreme social situations in ideological terms, as in the case of his most emblematic documentary *Matti da slegare* [*Fit to Be Untied*] (1975), and finally to the positing of reflections on Italian political history using conventional documentary forms (*Sogni Infranti*, 1995) and new explorations in the combination of fiction and documentary with a political dimension, as in three of his most recent films: *Buongiorno notte* [*Good morning, night*] (2003), *Vincere* [*To Win*] (2009) and *Bella addormentata* [*Sleeping Beauty*] (2012).

Key words

Political cinema; political documentary; militant cinema; Italian cinema; Marco Bellocchio.

Author

Ricardo Jimeno Aranda (b. Valladolid, 1984). Bachelor of Communication Studies and Political Science from Universidad Complutense de Madrid (UCM) and PhD with Special Recognition in Communication from the same institution. He is the author of a thesis on political cinema and a researcher at the Department of Information Sciences at the UCM, where he currently works as a production coordinator on the university's Scientific Dissemination Platform (*Plataforma de Divulgación Científica*). Contact: ricjimeno@gmail.com.

Article reference

JIMENO ARANDA, Ricardo (2016). Militant Cinema and the Political Documentary in Italy: The Case of Marco Bellocchio as an Example of Its Evolution. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 67-76.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com