

## **6.2.- El cine dentro del cine (italiano)**

Fátima de los Santos Romero

**Resumen:** El presente artículo tiene por objeto reflexionar sobre el cine dentro del cine a través del análisis de un grupo de largometrajes italianos. El cine, como todas las artes, reflexiona sobre sí mismo, es autorreferencial. Este fenómeno, conocido como metafílmico o metacinematográfico, abarca alusiones, reflexiones, guiños y citas de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artificio, de todo su engranaje interno o el proceso de recepción de los espectadores. El cine es ante todo contador de historias, pero como lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de sus propias historias, historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus directores, guionistas, actores o productores, con otras películas y por supuesto con sus públicos, y lo hace utilizando sus propios procesos constructivos.

**Palabras clave:** Metacine, metacinematográfico, metafílmico

### **Cuando el cine encontró al cine**

El cine, como todas las artes, reflexiona sobre sí mismo, es autorreferencial. Este fenómeno, conocido como *metafílmico* o *metacinematográfico*, abarca alusiones, reflexiones, guiños o citas de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artificio, de todo su engranaje interno o el proceso de recepción de los espectadores. El cine es ante todo contador de historias, pero como lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de sus propias historias, historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus directores, guionistas, actores o productores, con otras películas y por supuesto con sus públicos, y lo hace utilizando sus propios procesos constructivos.

Son inabarcables los casos de textos metafílmicos que nos encontramos a lo largo de la historia del cine, pues ya desde su nacimiento el cine se erige como metadiscursivo. Como en la mayoría de los lenguajes, especialmente los artísticos, parece que estuviera intrínseco mirarse hacia dentro, pensarse y reflexionarse a través de sus propias herramientas de expresión.

Etimológicamente el prefijo «meta», cuyo origen se encuentra en la antigua lengua griega, significa «junto a», «más allá», «después de», «entre» o «con». Si bien es cierto que el término metacine es el que ha gozado de mayor difusión y aceptación, ha de apuntarse que dicho vocablo puede ser un tanto generalizador en la medida en que existe numerosa terminología relacionada que abarca de forma tangente el fenómeno en el que los discursos hablan de otros discursos. Así nos encontramos con términos tales como intertextualidad, architextualidad, transtextualidad, metadiscursividad o metatextual.

Las relaciones intratextuales son aquellas que remiten a textos anteriores del mismo autor, como por ejemplo cuando se repiten temáticas, personajes, tramas o incluso actores. Las relaciones architextuales hacen referencia a las reglas genéricas, la del cine negro por ejemplo. Las llamadas relaciones interdiscursivas hacen referencia a la superposición o traslación de lenguajes y formas de dos o más discursos de diferente naturaleza, como el cine y la literatura, cuyos lenguajes se constituyen como propios.

Dejando a un lado la terminología y centrándonos en el fenómeno como tal (el cine dentro del cine, el cine que se vuelve hacia sí mismo, el cine que se piensa y se autorrepresenta), debemos prestar atención a la taxonomía presentada por Luis Navarrete al respecto en su artículo “Cine y Cine”<sup>1</sup>. En ella mantiene ante todo una dualidad como premisa: “filmes que hablaban sobre otros filmes” y “filmes que hablaban sobre su propia construcción o sobre la construcción del hecho cinematográfico en términos generales”

1) El cine como muestra de construcción espectacular y artificiosa. Su **mostración**, por tanto, en cuanto artefacto y espectáculo, dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible, siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo.

2) El cine como relación intertextual de unos discursos con otros. Fenómeno que denominaremos «**citación**» de forma general (aunque la cita como herramienta intertextual sólo sea una más de las englobadas bajo dicho término). Siguiendo a Gérard Genette, quien a su vez parte de la noción de Julia Kristeva y de Riffaterre, varias son las formas de intertextualidad: architextualidad,

---

<sup>1</sup> NAVARRETE, Luis (2002): “Cine y Cine” en UTRERA, Rafael (editor) (2002): *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Padilla Libros Editores & Libreros, Sevilla.

intertextualidad propiamente dicha (aquí estaría la cita), hipertextualidad y metatextualidad.

3) El cine como discurso «**reflexivo**» sobre su propia construcción relatora, bien sea sintetizando el problema en la cámara (vista como «superojo» u «ojo mil veces ojo», capaz de captar acontecimientos excepcionales o detener el tiempo y la vida), o en los recursos discursivos mostradores de su naturaleza como aparato ideológico que juega con la ficción y/o la realidad.

4) El cine mostrándose como decorado o trasfondo argumental. Esta posibilidad, la llamaremos «**atrezo**», se centra en los discursos que sin reflexionar, enseñar, o interactuar, con otros textos o consigo mismos, presentan algún aspecto cinematográfico<sup>2</sup> como simple escenario de una trama argumental.

## **El metacine es bello**

A pesar de la mala distribución y escaso consumo que el cine italiano sufre en nuestro país, hemos conseguido elaborar una pequeña lista de largometrajes italianos metacinematográficos. Hemos observado que existen dos periodos diferenciados en el que el fenómeno de autoreferencialidad cinematográfica goza de mayor recurrencia y esplendor. Por un lado se observa una tendencia alargada en el tiempo que va desde los años cincuenta hasta los noventa. Por otro lado, a principios del actual siglo encontramos una cierta proliferación de títulos de estas características. A continuación haremos un breve análisis de algunas de éstas películas e intentaremos dilucidar cómo es el cine dentro del cine italiano.

- *Bellísima (Bellissima)*, Luchino Visconti, 1951
- *Cine, amor y simpatía (Cinema d'altri tempi)*, Steno, 1953
- *Ocho y medio (Otto e mezzo 8<sup>1/2</sup>)*, Federico Fellini, 1963
- *Ginger y Fred (Ginger e Fred)*, Federico Fellini, 1985
- *Buenos días Babilonia (Good morning Babilonia)*, Hermanos Taviani, 1986

---

<sup>2</sup> «Lo cinematográfico» es todo lo que atañe a la película, desde su preproducción hasta su acabado. Se opone a «lo fílmico», lo que acontece en el texto. (N. de la A.)

- *Entrevista (Intervista)*, Federico Fellini, 1987
- *Splendor*, Ettore Scola, 1988
- *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*, Giuseppe Tornatore, 1989
- *Querido diario*, Nanni Moretti, 1993
- *Ladri di cinema*, Piero Natoli, 1994
- *El hombre de las estrellas (L'Uomo delle stelle)*, Giuseppe Tornatore, 1995
- *Celuloide*, Carlos Lizzani, 1997
- *Abril (Aprile)*, Nanni Moretti, 1998
- *Los soñadores (The dreamers)*, Bernardo Bertolucci, 2003 (Italia, Reino Unido, Francia)
- *La vida que sueño (La vita che vorrei)*, Giuseppe Piccioni, 2004
- *Después de media noche (Dopo Mezzanotte)*, Davide Ferrario, 2004
- *Rojo como el cielo (Rosso come il cielo)*, Cristiano Bortone, 2006
- *El director de bodas (Il regista di matrimoni)*, Marco Bellocchio, 2006
- *El Caimán (Il Caimano)*, Nanni Moretti, 2006
- *Horizontes de sucesos*, Marinella Senatore, 2007 (cortometraje)

### ***Bellísima (Bellissima), 1951***

**Dirección:** Luchino Visconti; **guión:** Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti; **intérpretes principales:** Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicelli, Alessandro Blasetti; **música:** Franco Mannino; **fotografía:** Piero Portalupi, Paul Ronald.

Maddalena Cecconi (Anna Magnani) es una madre que sueña con que su hija María (Tina Apicella) se convierta en una estrella. En esos días el director Alessandro Blasetti (que se representa a sí mismo) está realizando un casting en los estudios Cinecittà para seleccionar a la niña que desempeñará un papel en su nueva película. Maddalena encuentra en el casting la oportunidad que estaba buscando para lanzar a la joven María al estrellato a pesar de su marido, Spartaco (Walter Chiari), que no está de acuerdo en absoluto. Maddalena pondrá todos los medios para conseguir su objetivo, gastando los pocos recursos económicos de los que dispone: inscribe a la pequeña en clases de danza y actuación, contrata a un fotógrafo, servicios de peluquería y sastrería e incluso confía en una especie de manager que le hace creer que tiene los contactos suficientes para que María haga la prueba y que no hace otra cosa que estafarle sin escrúpulos. A pesar de todo, la joven promesa es aceptada en el casting, que lejos de ser una experiencia gratificante y fructífera desemboca en una triste escena en la que el jurado acaba riéndose y mofándose de una pequeña que no puede hacer otra cosa que llorar desconsoladamente ante semejante ofensa. Maddalena, herida por el doloroso espectáculo que acaba de presenciar, reacciona y decide que su orgullo y el de los suyos está por encima de la fama y renuncia al sueño de que su hija sea una estrella, pues no está dispuesta a pagar el precio que ello conlleva, la felicidad de su propia familia.

Visconti, alejándose ligeramente de su estilo y temática, nos muestra con *Bellísima* lo duro que supone para los actores presentarse a los castings, especialmente para los niños que son llevados por sus padres y que no son conscientes de todo lo que supone ese *teatro*. Una vez más el cine se adelanta a las escenas que hoy son cotidianas y habituales en la televisión, una televisión que vende la fama como si de comida rápida se tratara y donde la frase de “mamá quiero ser artista” no asusta ya a ninguna madre.

Dos caras inversas del cine: una hermosa, la de aquellos para los que el cine representa un mundo de sueños, de esperanzas y posibilidades; otra sucia y mezquina, la de los oportunistas, representados por managers corruptos y directores sin escrúpulos. De alguna forma Visconti nos está mostrando que a veces toda la parafernalia de lujo,

fama y fantasía que muestra la farándula del cine no es más que un espejismo y que el mundo detrás de las cámaras y las pantallas no es tan bonito y fabuloso como suele parecer. En definitiva, un cine como un mundo de sueños no siempre posibles.

No por casualidad Almodóvar, un clásico del metacine (en todas sus vertientes), incluirá *Bellísima* dentro de su afamada *Volver* (2006), y lo hará a través de los personajes, inspirando el de Raimunda (Penélope Cruz) en el de Maddalena; con un guiño en el argumento, el tango que canta Raimunda ante la expectación de todos es una canción que le enseñó su madre cuando era pequeña para presentarla al casting de niñas cantantes; y finalmente en la imagen misma, de forma explícita cuando muestra a Irene (Carmen Maura) viendo en la televisión un fragmento de *Bellísima*. Cine dentro del cine dentro del cine, o cine dos veces dentro del cine...No importa cómo queramos llamarlo, lo importante es que este hecho nos muestra que las referencias, citaciones, reinterpretaciones, homenajes, reflexiones o guiños, que puede hacer un arte sobre sí mismo son prácticamente infinitas.

### ***Fellini, ocho y medio (8 ½) (Otto e mezzo Otto e mezzo), 1963***

**Dirección:** Federico Fellini; **guión:** Tullio Pinelli, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; **intérpretes principales:** Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rosella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau; **música:** Nino Rota; **fotografía:** Gianni di Venanzo.

Es difícil hacer una sinopsis de esta película tan personal en la que la realidad, el cine y los sueños se entremezclan continua y caprichosamente sin que ninguna marca nos indique el paso de una a otra. A grandes rasgos *Ocho y medio* narra la historia de Guido Anselmi (Marcello Mastroianni y alter-ego del propio Fellini), un director afamado que entra en una crisis creativa y personal. Su película y su propia vida se están desplomando a su alrededor sin que él sepa cómo reaccionar ante esa situación tan desastrosa. Su productor y todo su público espera de él una nueva película, una gran película, pero Guido está ausente, perdido en sí mismo, en su pasado, sus sueños, su inconsciente. Cuando intenta escapar de todo, su crisis creativa se torna en un espectáculo artístico en el que todos los personajes aparecidos a lo largo del filme bajan unas grandes escaleras y bailan al son de una banda que bien podría haber salido de un circo y que se encuentra encabezada por un Guido-niño y su flauta travesera.

*Ocho y medio* es uno de los ejemplos más comunes cuando se habla de metacine, quizás por tratarse de una pionera o por ser una de las más extremadamente personales. La película es una autobiografía de las filias y fobias del director italiano, y a través de sus miedos personales como autor consigue reflexionar a modo de sinécdoque sobre el mundo interno de los cineastas. Así dice parte de un diálogo de Guido, en un momento de debilidad: “¿Una crisis de inspiración? ¿Y si esto no fuera algo pasajero, señorito? ¿Y si fuera la caída final de un cochino farsante, sin olfato ni talento? (...) “Pensaba que mis ideas estaban claras. Quise hacer un filme honesto, sin mentiras en absoluto. Pensé que tenía algo que decir... así de sencillo. Un filme que podría ser útil para todos, que ayudase a enterrar para siempre todas esas cosas muertas que todos llevamos dentro. Sin embargo, soy el primero que no tiene valor para enterrar nada. Ahora tengo la cabeza llena de confusión, tan grande como esta torre. (...) No tengo nada que decir, pero a la vez quiero decirlo todo”.

Fellini consigue hacer de la suma de su propia agonía producida por el proceso creativo y del proceso de la realización cinematográfica una película completa. La desorientación, el temor al fracaso, el enfrentarse a un público sediento de tus películas...todo queda reflejado en *Ocho y medio*. Fellini juega con la mezcla de realidad, ficción y sueños, demostrándonos que en el cine todo es posible, que el cine ante todo es un espectáculo que se difunde a través de historias, sean cuales sean éstas.

En *Ocho y medio*, los personajes hablan de una película, la película de Guido, y por tanto la de Fellini, que a su vez es la misma que estamos viendo nosotros desde nuestro sillón y por tanto la película que ellos mismos están protagonizando. Esto queda reflejado cuando el ayudante de Guido le dice en uno de los diálogos más autorreflexivos: “En una primera lectura salta a la vista la falta de una problemática, o si quiere de una premisa filosófica...haciendo de la película una sucesión de episodios gratuitos... divirtiendo quizás por su realismo ambiguo. Uno se pregunta qué es lo que los autores intentan decir... ¿intentan hacernos pensar?, ¿quieren asustarnos?...De salida, la acción revela una pobreza de inspiración poética. Perdóneme, pero esto podría ser la prueba definitiva de que el cine está cincuenta años detrás de todas las artes. El filme no tiene ni siquiera el mérito de ser un filme de vanguardia, pero tiene todas las deficiencias de éste.”

Casi al final de *Ocho y medio*, cuando Guido ofrece a regañadientes una rueda de prensa, uno de tantos personajes le grita: “¿Realmente crees que tu vida nos puede

interesar a los demás?” Pues parece que sí, que la vida de Fellini interesa, y mucho, al éxito de la película, convertida en un símbolo hoy en día, nos remitimos.

***Buenos días Babilonia (Good morning Babilonia), 1986.***

**Dirección:** Paolo y Vittorio Taviani; **guión:** Tonino Guerra, Paolo Taviani, Vittorio Taviani; **intérpretes principales:** Vincent Spano, Joaquim de Almeida, Greta Scacchi, Désirée Becker, Omero Antonutti, Charles Dance, Bérangère Bonvoisin; **música:** Nicola Piovani; **fotografía:** Giuseppe Lanci.

En la Toscana de los años diez, la empresa familiar del prestigioso restaurador Bonano y sus siete hijos está en quiebra. Sus dos hijos menores, Andrea y Nicola, de los que se dice que tienen manos de oro, deciden marcharse a América para trabajar y ganar dinero y así evitar el cierre de la empresa de su padre. Al principio las cosas les van bastante mal, hasta que en su camino encuentran un tren con una serie de artesanos italianos que se dirigen a San Francisco para construir el Pabellón Italiano en la Exposición Universal. Los hermanos consiguen trabajar allí como jornaleros y ganar algún dinero. En la exposición se proyectaba una exitosa película italiana, *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). En la proyección, alguien del público pide ver de nuevo la película, pagando el local y la orquesta para verla totalmente solo. Se trata nada más y nada menos que de D.W. Griffith. El director queda asombrado por el filme, suspende el rodaje de su último largometraje y decide hacer una película, según él, trescientas veces mejor que *Cabiria*, se trata de *Intolerancia*. Griffith contratará a los hermanos italianos para que construyan los decorados y atrezzo de la película con los que consiguen un gran éxito. Pero estalla la Primera Guerra Mundial y los artesanos italianos van a luchar al frente. Allí morirán con una cámara cinematográfica como testigo de su despedida.

La nueva Babilonia, así era conocido el incipiente Hollywood que recrea el filme. Esta historia de la lucha por el triunfo es además un ejercicio metacinematográfico en el sentido de atrezzo que se apuntaba en la tipología descrita por Luis Navarrete, eso sí, con tintes de homenaje a D.W. Griffith como representante de una época del cine. Por un lado la película muestra la cara más conocida del cine, la del éxito y la fama, la del poderío de un gran director que se marca el ambicioso objetivo de rodar la película más colosal hasta la fecha. Pero existe, aunque más



difuminado, un segundo nivel de citación autorreferencial, la que se refiere al trabajo anónimo tras las cámaras, a tantas personas que trabajan duro para que una película salga adelante. En este caso se hace especial hincapié en los artesanos y constructores de decorados, pero también se nos muestran bailarinas, extras, músicos, productores u operadores de cámara. Y aun hay más, al final de la cinta, como última pincelada metacinematográfica, los hermanos están a punto de morir como consecuencia de las heridas de guerra, cogen una cámara de cine y graban una despedida para sus seres queridos. Sin duda una reflexión sobre el poder de captación de la realidad que tiene el cine y su capacidad documental y de testimonio.

### *Ginger y Fred (Ginger e Fred), 1986*

**Dirección:** Federico Fellini; **guión:** Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli; **intérpretes principales:** Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Frederick von Ledeburg; **música:** Nicola Piovani; **fotografía:** Tonino Delli Colli & Ennio Guarnieri.

Finales de los ochenta, estación de Términi (Roma), Navidad, Amelia Bonetti (Giulietta Masina) llega en un tren donde le espera la asistente del programa de televisión al que ha sido invitada como artista, *Ed ecco a voi (Con todos ustedes)*. En el hotel Manager, Amelia espera junto a los demás invitados: dos dobles del cantante italiano Lucio Dalla y un travesti que hace obras de beneficencia muy particulares (frecuentar las cárceles y ofrecerles su amor a los presos), pequeños bailarines liliputienses, un expresidiario con cara de actor que dice que la verdad es que todo es falso, una señora que acompañada de su hijo asegura escuchar voces de ultratumba que recoge en su grabadora, más dobles de Clark Gable, Marcel Proust, Marlene Dietrich, Brigitte Bardot e incluso un despistado Woody Allen, sacerdotes que encuentran el amor, almirantes cargados de condecoraciones, inventores de ropa interior comestibles... Mientras tanto Amelia sigue esperando a Pipo Botticella (Marcello Mastroianni) su pareja artística. Junto a él formaba una famosísima pareja de baile en los años cuarenta y cincuenta, “Ginger y Fred”, imitando a los legendarios Fred Astaire y Ginger Rogers. Pero hace más de treinta años que no se suben a un escenario juntos. Ella decidió dejarlo, se casó y tuvo una hija y dos nietos; él ingresó en un manicomio por no soportar la ausencia de ella y finalmente pudo rehacer su vida. Ahora ella está

viuda y mantiene el negocio de su marido; él, separado, vendió su negocio, fue actor sin mucha suerte y se dedica a vender enciclopedias. Pipo sigue siendo tan bromista y despreocupado como entonces, le gusta hacer las mismas rimas sobre el deseo sexual y las mujeres guapas, lo que aún saca de quicio a Amelia. Pronto ambos se dan cuenta de que el tipo de programa en el que se encuentran no es el programa serio que esperaban y creían oportuno para volver a los escenarios. Cuando parece que están decididos a abandonar, ya no hay marcha atrás. Finalmente Ginger y Fred bailan con éxito su "Cheek to cheek" de Irving Berlin y todos aplauden efusivamente. De nuevo en la estación Termini, los dos bailarines se despiden con la promesa de volver a verse y con suerte, volver a bailar juntos.

Fellini rinde un notorio homenaje a Ginger Rogers y Fred Astaire que está presente desde el mismo título de la película. Pero bien es cierto que la cinta está más dirigida a la crítica del medio televisivo y de la telebasura emergente que de la propia cita u homenaje al cine. Se trata más bien de un homenaje a los artistas, a los artistas de verdad y no a un puñado de "friáis" que no hacen otra cosa que ensuciar y corromper la cultura. *Con todos ustedes*, el programa de televisión al que están invitados, está ambientado en los ochenta, con lo que Fellini ya preveía programas del tipo *Factor X* o *Tú si que vales* donde la fama (expres) está por encima de todo. Así, *Ginger y Roger* constituye una manifiesta defensa del arte auténtico, del talento, y no sólo lo hace confrontando a dos artistas reales que han dado toda su vida al baile y al público con personajillos de circo y dobles, sino que arremete de lleno contra el público mediatizado, conformista y narcotizado, contra los nuevos estilos de consumo que siembra, cosecha y recoge la televisión de nuestros días. Así mismo Fellini embiste contra la publicidad, de la que decía no soportaba que le interrumpieran las películas. Así dice uno de los personajes de la película a través de los pensamientos del director: "El verdadero artista es como el lobo cuando escucha la llamada de la selva"(...) "los artistas son benefactores de la humanidad"

### ***Entrevista (Intervista), Federico Fellini, 1987***

**Dirección:** Federico Fellini; **guión:** Gianfranco Angelucci, Federico Fellini.; intérpretes principales: Federico Fellini, Anita Ekberg, Marcello Mastroianni, Sergio Rubini, Antonella Ponziani, Maurizio Mein, Paola Liguori, Lara Wendel, Nadia Ottaviani;

**música:** Nicola Piovani; **fotografía:** Tonino Delli Colli.

Coincidiendo con el cincuenta aniversario de los míticos Cinecittà, un equipo de reporteros japoneses se dispone a entrevistar a uno de los directores italianos más aplaudidos de la historia del cine, Federico Fellini. *Entrevista* es un híbrido de realidad y ficción, una especie de falso-verdadero documental en la que Fellini nos muestra con aires nostálgicos las entrañas de los legendarios estudios de cine, las de su carrera profesional y en definitiva las del cine. La película recoge la esencia del universo fellininiano y lo muestra en primera persona. Entre la parodia y lo autobiográfico, *Entrevista* erige lo metacinematográfico como infinito e inabarcable, el mundo felliniano se antoja falsamente real, no hay en definitiva diferencia alguna entre lo impreso en celuloide y lo que transcurre en la vida real, todo se mezcla y todo tiene su persistencia en la memoria, no importa, parece decir Fellini, el medio por el que se nos transmiten las sensaciones, sea a través de un proyector o vivido por nosotros mismos, el cine, su cine, es su vida<sup>3</sup>. Así lo explicaba Almodóvar, otro gran aficionado al metacine: “en *Entrevista* Fellini habla de lo que más le gusta (a mí también): las tripas de un rodaje, todo aquello que no se ve, excepto los privilegiados que nos dedicamos a ello”.<sup>4</sup>

En la que es su penúltima cinta, Fellini decide representar su propio papel, directamente, no con alegorías a través de un actor que representa a un director con muchas similitudes con él (recuérdese *Ocho y medio*). Fellini es en *Entrevista* Fellini, pero el planteamiento no es tan sencillo, pues desempeña el rol de director, pero también de narrador, de personaje, de actor e incluso de espectador. Además convive paralelamente con “Fellini joven”, personaje que realiza el actor-personaje de Sergio Rubini en una de las películas dentro de la película. Hace algunos años, considerando los desdoblamientos de *Ocho y medio*, Metz<sup>5</sup> prefería hablar de una doble *mise en abyme* ya que no se trata solo de un film sobre un cineasta sino de un film sobre un cineasta que reflexiona sobre su film.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> ROSAL, Carlos, “Fellini visto por Fellini” (2004) en *Estudio Fellini Fellini*. Miradas de cine, revista online. [http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01\\_ffellini/entrevista.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/01_ffellini/entrevista.html)

<sup>4</sup> ALMODOVAR, Pedro (2003), en *Diario de Rodaje*, 29 de Agosto de 2003. [http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/esp\\_diario.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion/esp_diario.htm)

<sup>5</sup> METZ, Christian (1968). "La construction 'en abyme' dans Huit et demi, de Fellini". *Essais sur la signification au cinéma*, En *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, p. 224.

<sup>6</sup> BLOCK, Lisa (1990), “Entrevistas y la imaginación anafórica en el cine”, en *Dos medios entre dos medios Sobre la representación y sus dualidades*. Siglo XXI, México-Buenos Aires.

La entrevista de los japoneses va a dar pie a Fellini para hacerse preguntas que nos va a responder a través de la misma película con ejercicios metacinematográficos. Así, cuando le preguntan si puede contarles cómo fue la primera vez que visitó Cinecittà, Fellini no sólo nos narra la historia, sino que nos la muestra a través de la recreación fílmica de ello. Así, poco después vemos cómo él mismo da instrucciones a Sergio Rubini para realizar la escena en la que entra por primera vez a los estudios, cuando era un periodista que iba a entrevistar a una diva, una escena que pertenece a *Entrevista* pero también a la película que está realizando Fellini-*autoactor* (permíteseme la expresión) dentro de dicha película. O cuando le preguntan dónde encuentra esas caras tan raras pasa a mostrarnos cómo su ayudante busca esos rostros, en esta ocasión para *América* de Kafka (otra película dentro de *Entrevista*, aunque aun en fase de desarrollo).

Asimismo Fellini reflexiona y comparte con nosotros la forma en la que él siente el cine: en un tono reflexivo y creativo “...*la vaciedad de un estudio en el que todo está por hacer, desde el inicio, donde hay que dar luz, vida a todo. Te sientes como el padre eterno*”, en un tono burlesco “*los japoneses me han preguntado por la relación con la producción, les he dicho que la desconfianza es total y recíproca*” o en un tono más didáctico: “*Lo bueno de este trabajo es prevenir lo imprevisible. Y a la vez, ¡mantener la calma!*”

Como no podía ser de otra manera, Marcello Mastroianni tendrá un papel reservado en *Entrevista*. Fellini tiene le preparada una sorpresa: van a ir a visitar a Ana Ekberg. El momento decisivo llegará cuando Mastroianni realiza un “truco de magia” y al grito de “¡Oh, varita de Mandrake, mi orden es inmediata: haz volver los hermosos tiempos del pasado!” se despliega una sábana que hace las veces de pantalla, tras ésta las sombras chinescas de Mastroianni y Ekberg se diluyen hasta convertirse en las imágenes mismas de *La Dolce Vita* en que ambos bailan a la luz de las estrellas en la Fontana de Trevi. Dos actores, haciendo de sí mismos en una película, recuerdan emocionados la película que hicieron juntos hace más de 26 años, una de las escenas metacinematográficas más hermosas que se han contemplado. Fellini, que convierte de alguna manera la ficción en recuerdo, nos contagia a todos con la magia del cine.

Pero demos la última palabra al propio Fellini: “Mire usted: Bergman, incluso cuando habla de sí mismo, habla siempre de temas fundamentales, como Dios o la

muerte. A mí, incluso en este intento de enorme sinceridad que es *Entrevista*, me ocurre constantemente querer dar el salto del colegial en fuga y me escapo por la tangente... En *Ocho y medio* ya me puse delante del espejo. De *Entrevista* podríamos decir que es como uno que se contempla en un espejo sin espejo. Podríamos decir que se escenifica el vacío. O quizá no. ¡Dios mío!, cómo me pesa la expectación que provocan mis películas.”<sup>7</sup>

### *Splendor, 1988*

**Dirección:** Ettore Scola; **guión:** Ettore Scola; **intérpretes principales:** Marcello Mastroianni, Marina Vlady, Massimo Troisi, Paolo Panelli, Giacomo Piperno, Pamela Villosesi; **música:** Armando Trovaioli; **fotografía:** Luciano Tovoli.

Jordan se ha dedicado al oficio del cine desde que era tan sólo un niño y acompañaba a su padre por todos los pueblecitos italianos proyectando películas con su cinematógrafo itinerante allá por los años veinte. Ahora es el dueño del Splendor, un cine de provincias que lleva más de treinta años acercando el cine a los vecinos de Sant’Arpino. La francesa Chantal llegó a Italia como bailarina. Tras una actuación, Jordan acudió a los camerinos, se enamoraron a primera vista y desde entonces son pareja. Chantal trabaja en el Splendor como taquillera y acomodadora, y en más de una ocasión es la causa de asistencia de algún que otro espectador. Es el caso de Luigi, un asíduo al Splendor, amante apasionado del cine que terminará trabajando como proyccionista de este pequeño cine. Resalta la figura de Lo Fazio, crítico cinematográfico y fiel a su oficio y a la pequeña sala. Pero el cine está en decadencia y la gente ya no va a ver películas. Ante las consecuentes dificultades económicas el Splendor es vendido y va a ser demolido para construir un centro comercial. Ante tan triste acontecimiento, Jordan, Luigi y Chantal (la taquillera-acomodadora) no pueden evitar recordar, nostálgicos, la trayectoria de su tan querida sala.

---

<sup>7</sup> Entrevista a Fellini, Anna María Mori, “Fellini escenifica el vacío en 'La entrevista', su última película”, *El País*, 08/01/1987. Versión online: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/FELLINI/\\_FEDERICO/Fellini/escenifica/vacio/entrevista/ultima/pelicula/elpepicul/19870108elpepicul\\_7/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/FELLINI/_FEDERICO/Fellini/escenifica/vacio/entrevista/ultima/pelicula/elpepicul/19870108elpepicul_7/Tes/)

La película de Scola nos pasea por diferentes épocas del cine. Por una lado, a través de los recuerdos de Jordan cuando era un pequeño de no más de cuatro años, recrea los inicios de este medio, cuando todavía no existía la sala cinematográfica, la cual era improvisada en la calle o en una plaza en el mejor de los casos; una época en la que los espectadores llevaban su propia silla o banqueta que acoplaban cómo podían bajo una gran tela blanca que hacía las veces de pantalla y en la que el movimiento manual de una manivela conseguía proyectar una “luz mágica” que daba lugar a películas inolvidables como *Metrópolis* (Fritz Lang. 1927).

Dando un salto en el tiempo, el director nos lleva a la época dorada del cine, cuando la gente se agolpaba en las entradas formando colas gigantescas para comprar su entrada y correr (literalmente) para acomodarse en un asiento, pues de lo contrario corrían el riesgo de ocupar las plazas en las que uno tenía que ver la película de pie. Mientras tanto el crítico, con su pase de prensa, tiene obviamente preferencia.

Por otro lado se refleja el surgimiento, como en todo negocio o arte, de la competencia. Primero de otras salas y luego de la televisión. Así, a tan sólo unos metros calle arriba del Splendor, el párroco abre el Cinema San Roco (que por cierto estrena *Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda, 1954) como uno de los cinco mil cines parroquiales que el Papa ha mandado hacer (recordemos que al principio de la película el cura está totalmente en desacuerdo con el cine al que llega a denominar antro del pecado. Es muy interesante la comparación que el crítico hace entre el cine y la iglesia, pues afirma que cine se ha inspirado en la Iglesia, un lugar mágico, con columnas y mármoles, donde la gente se reúne con la promesa de una vida distinta; el cine y la iglesia, dice, tienen el alma de la gente. Aunque Jordan no está de acuerdo, cree que el cine va más allá.

La otra gran competencia, la televisión. Es inteligentísima la forma en que Scola logra reflejar esta realidad. Luigi, en una mezcla entre nervioso y desesperado y tras declamar unos diálogos de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) “Si la leyenda choca con la historia, siempre gana la leyenda”, se marcha a un bar cercano en el que están sentados un grupo de hombres que simplemente dejan pasar el tiempo. Luigi les pregunta por qué no van al cine, “¿para qué?”, contestan ellos. El proyccionista intenta convencerlos anunciándoles que pasan *Toro Salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980), entonces uno de los hombres parece interesarse, pero simplemente comenta que ha visto el trailer en la tele, y que una vez

vista una escena de ese tipo de película, ya las has visto todas. Sin duda esta afirmación se alza como una dura crítica a los trailer que intentan conseguir espectadores con un avance publicitario en el que insertan los mejores planos de la película sin reservar nada sorprendente o espectacular para sala. Seguidamente otro de los señores del bar comenta que por la televisión ponen nueve películas entre todos los canales: “una de Totó, una de Orson Welles, de Charlot, *Sigamos la flota*, *Pan y amores*, una de Jerry Lewis, *Fort Apache*, *La ventana indiscreta* y otra de Totó”. Entonces Luigi les pregunta cuál de ellas van a ver, a lo que responden que ninguna. Con ello Scola defiende que el problema no es de las salas o de las películas en si, sino de la evolución del espectador, sus deseos, sus gustos. Finalmente, antes de marcharse, Luigi les reprocha indignado y en un tono irónico que lo entiende, “que ellos han conseguido todo lo que el cine les puede ofrecer: mujeres, riqueza, aventura, amor...y teniéndolo ¿por qué ir a verlo de mentira en el cine?”

Más adelante, justo antes de tomar definitivamente la decisión de vender el *Splendor*, Jordan recrimina tanto a Luigi como al crítico que ellos, que tanto aman el cine, nunca han echado un vistazo a la butaca de al lado, ni se han preguntado por qué los espectadores vienen al cine, o qué quieren, qué esperan, cómo están cambiando. Una buena forma de mostrar esa otra cara del cine que tan desapercibida suele pasar, el público.

Final e irremediable el *Splendor* toca fondo, tan sólo sesenta y un espectadores en cuatro sesiones. Luigi intenta suavizar la cosa y cree que la poca asistencia se debe a la lluvia, mientras Chantal cree que es porque en televisión retransmiten *El Gatopardo* (*Il Gattopardo* Visconti, 1963). Entonces Jordan, melancólico, recuerda que cuando ellos proyectaron la película tuvieron tres mil espectadores en sólo dos días. “Entonces el *Splendor* era grande”, dice Jordan, a lo que Luigi responde: “Y sigue siendo grande, pero el cine se ha vuelto pequeño. Gloria Swanson, *El crepúsculo de los dioses*”.

*Splendor* se introduce por casi todos los recovecos del cine realizando reflexiones profundas. Luigi, como pensando en voz alta, opina que “el cine no es como la vida, en el cine todo está preparado, todo está previsto, hasta lo imprevisto...como una escena de amor por ejemplo”. Chantal le replica en una inteligentísima respuesta, que “si le gusta más verlo el cine que hacerlo de verdad...allá él”. Como se observa, estas reflexiones-pensamientos en alto están conectados con el discurso que Luigi da a los hombres que dejan pasar el tiempo en el bar sin más.

Es evidente que al encontrarnos en una sala cinematográfica son muy numerosas las referencias a otras películas, ya sea a través de los carteles o a través de la propia película que vemos proyectada en la pantalla del Splendor. Por citar algunas encontramos *Amacord* (Federico Fellini, 1973), *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965), *La Gran Guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959), *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *Escipión el Africano* (*Scipione detto anche l'africano*, Carmine Gallone, 1937), *La Gran Guerra* (*La grande guerra*, Mario Monicelli, 1959), *El árbol de los zuecos* (*L'albero degli zoccoli*, Ermanno Olmi, 1978), *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957), *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978).

Cuando algunas de estas películas se proyectan en la pantalla del Splendor, asistimos a un desdoblamiento y nos convertimos en espectadores de dos películas a un tiempo, asistimos al visionado de dos pantallas, una envuelve a la otra. Pero cabe más complejidad aún, y cuando el Splendor pasa *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973) en la que se narra la historia del rodaje de una película y los problemas que surgen entre los miembros del equipo, en la que además el mismo Truffaut interpreta al director Ferrand, llegamos a asistir a cuatro realidades distintas en un juego de muñecas rusas cinematográfico: la nuestra, la real, por llamarla de alguna forma; la de la película que vemos desde nuestro sillón; la de la película que ven los espectadores del Splendor, *La noche americana* y la de la película que están rodando dentro de ésta última, *Les presento a Pamela*.

Pero aún hay más cine dentro de *Splendor*. Cuando Jordan rescata a Chantal de los escenarios de baile, enseguida la lleva a su gran tesoro, a su Cinema Splendor. Ella no sabe apenas nada de cine, ni siquiera sabe qué es el neorrealismo. Jordan le explica de forma sencilla y acertada esta corriente cinematográfica: “en el cine no hay que engañar a la gente, que hay que decir la verdad”. En cartel: *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), *El limpiabotas* (*Sciuscìa*, Vittorio De Sica, 1946), *Camarada* (*Paisà*, Roberto Rossellini, 1946), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1950) o *La tierra tiembra* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948). Aunque no está citada en Splendor, hemos de mencionar otra película neorrealista, *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) en la que el protagonista, Antonio Ricci, se ve trabajando pegando un cartel de una película,



*Gilda* (Charles Vidor, 1946) en una magnífica crítica a la grandilocuencia del cine hollywoodiense.

Llama la atención el homenaje al cine desde el cine que tiene lugar a través de la radio: Jordan tiene en la taquilla un pequeño transistor que escucha mientras hace sus quehaceres; están retransmitiendo la crónica del Festival de Cannes de 1960: “el triunfador del festival de Cannes es el cine italiano, el premio especial ha sido para *La aventura* de Antonioni, la Palma de oro es para Fellini por su famosísima *La Dolce Vita*”. Sin duda, una buena manera de hacer campaña del éxito del cine italiano en aquella época. El cine, como propaganda del cine, un juego interesante.

Scola cierra la película con un homenaje-citación de otra película, como no podía ser de otra manera. En un *flashback* vemos el momento en el que Jordan llega por primera vez al pueblo. En seguida descubre el cine, y no duda en entrar. La película está empezada, se trata de *Qué bello es vivir* (*It's a wonderful life*, Frank Capra, 1946). No casualmente entra en la escena en la que George, el protagonista, va gritando por las calles feliz navidad a todos (incluso felicita a un cine), llega a casa y descubre que todos aquellos a los que ha ayudado y por los que se ha sacrificado durante toda su vida han decidido hacer una colecta para ayudarlo y que pueda seguir adelante. En ese momento, Jordan se emociona profundamente, sin saber que años más tarde le ocurriría algo parecido. Cuando están desmontando el Splendor y preparando los planos para el nuevo centro comercial, los amigos de Jordan y todo el pueblo tiene un gesto heroico y sentándose en las butacas, impiden que el Splendor se cierre. “Feliz Navidad”, grita Luigi a pesar de estar en junio, pues dice que estas cosas solo pasan en Navidad. Incluso el crítico saca una armónica y empieza a tocar la melodía de la película de Capra y todo el público la canta al unísono. La imagen se torna a blanco y negro, empieza a nevar dentro de la sala y saltan los títulos de crédito en la pantalla del Splendor donde se ve la tela del cinematógrafo itinerante. Entonces, junto a Jordan, descubrimos qué bello es vivir, qué bello es el cine.

### ***Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso), 1989***

**Dirección:** Giuseppe Tornatore; **guión:** Giuseppe Tornatore; **intérpretes principales:** Philippe Noiret, Jacques Perrin, Salvatore Cascio, Agnese Nano, Brigitte Fosey, Marco Leonardi, Antonella Attiu, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullota, Pupella Maggio,

Leopoldo Trieste; **música:** Ennio Morricone; **fotografía:** Blasco Giurato.

En la Roma de los ochenta, Salvatore Di Vita es un exitoso director de cine. Una noche, al llegar a casa, le informan de que ha llamado su madre pidiéndole que regrese a su pequeño pueblo de origen, Giancaldo, porque Alfredo ha muerto. Afectado por la noticia, Salvatore empieza a recordar, melancólico, sus vivencias de infancia, cuando era tan sólo un niño de apenas cinco años al que todos conocían como Totó. Nos encontramos ahora en los años cuarenta de un pueblecito siciliano. Totó es un enamorado del cine: se gasta el poco dinero que su madre viuda le da para comprar leche en una entrada de cine; merodea escondido tras las cortinas de la iglesia (el único local cinematográfico del pueblo, “Cinema Paradiso”) cuando el cura visiona las películas para actuar como censor; y entabla una amistad profunda y casi paternal con el operador del cinematógrafo, el viejo Alfredo. Junto a él, en la pequeña cabina de proyecciones, visionará las películas, jugará con los pequeños recortes de celuloide eliminados por la censura, aprenderá el oficio y a amar el cine por encima de todo. Una noche durante la proyección, la película cinematográfica se prende incendiando todo el local. En el accidente Alfredo pierde la vista y sólo sobrevive gracias al valiente Totó, que heroicamente logra salvar a su amigo de las llamas. El local es comprado y restaurado por un vecino del pueblo, quien contrata al pequeño Totó como operador cinematográfico. Allí permanecerá hasta la adolescencia. Totó tiene ahora unos dieciséis años y además de trabajar en la cabina graba algunas tomas con su pequeña cámara, especialmente planos de la chica de la que se enamora perdidamente y con la que mantiene una relación pasional y dolorosa. Finalmente Alfredo convence a Totó de que lo mejor para él es que se marche del pueblo para no volver jamás y así emprender una nueva vida en la que le esperan grandes éxitos profesionales. Sólo la muerte de su viejo amigo consigue el regreso a su tierra. Allí le aguarda su pasado, su viejo Cinema Paradiso que va a ser demolido, sus primeras tomas guardadas con cariño por su madre, su primer amor y un emotivo regalo que le había guardado Alfredo durante todos estos años, un rollo de celuloide compuesto minuciosamente con todas las escenas cortadas por la censura con las que de niño jugaba en la cabina.

Sin duda se trata, junto con *Ocho y medio 8 ½* de Fellini, de la película metacinematográfica italiana más conocida por los espectadores, no en vano fue ganadora del Óscar y el Globo de Oro a mejor película extranjera. *Cinema Paradiso*

trata sobre el amor al cine y lo hace a través de los ojos de un niño y de un anciano. Además es una sincera radiografía de los pueblecitos sicilianos de la época y de cómo se vivía el hecho cinematográfico en uno de sus mejores momentos. Todo el pueblo acudía al cine, reía, lloraba, se emocionaba, se enamoraba, se excitaba... Por otro lado, al encontrarnos con una cabina y una sala de proyecciones como escenarios principales, es casi inevitable la referencia a numerosas películas, ya sea a través de carteles o de las mismas proyecciones e incluso por medio de la recreación de los diálogos en los juegos del pequeño Totó. Es el caso de *Verso la vita* (*Les bas-fonds*, Jean Renoir 1936), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), *La fiebre del oro* (*Lust for Gold*, S. Sylvan Simon, 1949), *Charlot campeón de boxeo* (*The Champion*, Charles Chaplin, 1915), *En nombre de la ley* (*In nome della legge*, Pietro Germi, 1949), *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Víctor Fleming, 1939), *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936), *Pompieri di Viggiù* (Mario Mattòli, 1949 con el gran actor y poeta italiano cuyo apodo es precisamente Totò), *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe de Santis, 1949), *Cadena* (Catene, Raffaello Matarazzo, 1949), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954), *Ulises* (*Ulisse*, Mario Camerini, 1955), *El grito* (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957), *Moby Dick* (John Huston, 1956), *Obsesión* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943), *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, Roger Vadim, 1956) entre otras muchas.

Por otro lado, el viejo Alfredo le da sabios consejos al pequeño Totó, que, como no iba a ser menos, están relacionados con la vida y el cine: "¡Vete!, vete y no vuelvas nunca. Y si algún día te gana la nostalgia y regresas... No me busques. No toques a mi puerta porque no te abriré. Busca algo que te guste y hazlo, ámalo como amabas de niño la cabina del Cinema Paradiso. Desde hoy, ya no quiero oírte hablar; ahora, quiero oír hablar de ti." El proyccionista sabía muy bien que Totó se iba a convertir en un gran director de cine. Pero, cómo el mismo afirma, la vida no es como la has visto en el cine, la vida es más difícil.

### *Querido diario (Caro diario), 1993*

**Dirección:**Nanni Moretti. **Guión:** Nanni Moretti. **Intérpretes principales:**Nanni Moretti, Renato Carpentieri, Antonio Neiviller, Jennifer Beals, Moni Ovadia, Carlo Mazzacurati, Valerio Magrelli, Claudia della Seta, Lorenzo Alessandri. **Música:** Nicola Piovani. **Fotografía:**Giuseppe Lanci.

A caballo entre la ficción y el documental, Nanni Moretti (alter ego del propio director) narra, como si de un diario se tratara, tres historias diferentes a través de las cuales expresa sus inquietudes y reflexiones sobre la vida. En el primer capítulo, “En mi vespa”, el director-protagonista se monta en su vespa y recorre Roma en pleno mes de agosto. En su camino se encuentra con sus pensamientos más profundos y superfluos al mismo tiempo, tales como afirmarse a sí mismo que unas de sus grandes pasiones es contemplar los edificios o bailar. En la segunda de las historias, “Islas”, Nanni va a visitar a su amigo Gerardo que vive en la isla de Lipari en busca de inspiración para pensar y tener ideas; juntos recorrerán otras ínsulas como las de Salina, Strómboli o Panarea mientras disfrutan de su aislamiento intelectual y reflexivo sobre el arte y la vida. En el último episodio, “Médicos”, el director italiano recorre varias consultas, y acude a diferentes especialistas, incapaces todos de diagnosticarle la causa de los insoportables picores que sufre.

*Querido diario* se alza como una ardua y intensa crítica a la sociedad general, a la masa y a la naturaleza del hombre, a través de la propia visión alegórica del director sobre el minúsculo lugar que ocupa en el mundo. Pero Moretti también impugna, reflexiona o simplemente juega con el cine actual, haciendo alusiones y referencias varias. Así, en el primer episodio retrata la figura del espectador-fan que se siente identificado con una película y sueña con ser o hacer lo que hacen sus protagonistas, lo cual consigue cuando afirma que su verdadero sueño es bailar y que *Flash dance* (Adrian Lyne, 1983) es la película que le ha cambiado definitivamente la vida. Además Moretti nos ofrece un guiño y al final se cruza en la calle con la mismísima Jennifer Beals, protagonista del filme referido. Por otro lado encontramos un homenaje a Pier Paolo Pasolini cuando el director-protagonista en su vespa va a la playa de Ostia y recuerda el lugar donde fue asesinado el director de *Mamma Roma*; incluso nos muestra los recortes de revistas y periódicos de la noticia. En otro momento Nanni Moretti acude como espectador a ver la película *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1986), en la que dos asesinos matan indiscriminada y violentamente; desagrado y disgustado, Nanni se pregunta quién le pudo haber hablado o dónde pudo leer alguna crítica buena sobre el violento largometraje. No contento con la crítica “a la criminalidad de Hollywood”, se ensaña con el guionista, al que tortura reprochándole que escriba este tipo de cine y gritándole

que él mismo debería sufrir tales torturas y abusos (diálogos en los que salen a la luz nombre como Spielberg o Cronenberg e incluso el tema “Love me tender” con el que finaliza *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990).

En el segundo capítulo no podemos obviar el viaje a una isla muy especial, Strómboli, escenario en el que tuvo lugar el primer trabajo de la pareja Rosellini-Bergman (*Stromboli, Terra di Dio*, 1985) y en la que se enamoraron definitivamente. Más tarde parece demostrarnos que hay algo de cierto en eso de que su sueño es el baile, pues al entrar en una cafetería no duda en bailar al son del alegre bayón, inmortalizado por Silvana en el mítico *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe de Santis, 1949), filme que el protagonista califica como extraño. Además de la evidente parodia, Moretti arremete contra la televisión, y afirma que nunca la ve, a lo que su amigo responde que lleva más de treinta años sin verla.

Para acabar el capítulo Moretti nos lleva de nuevo en su vespa al lugar donde mataron a Passolini, muerte que desde su punto de vista acabó con el cine con mensaje y comprometido, siendo reemplazado por un cine al que sólo le interesa la belleza y el poder. Entre tanto, Moretti está pensando en rodar una película, un musical ambientado en los años cincuenta en las que el protagonista sería un pastelero troskista que es feliz bailando; precisamente éste será el largometraje en el que trabaja en su siguiente película, *Aprile*. Así de caprichoso puede ser el cine dentro del cine en su vertiente más intratextual.

### ***Celuloide (Celuloide), 1997***

**Dirección:** Carlo Lizzani; **guión:** Ugo Pirro, Furio Scarpelli, Carlo Lizzano; **intérpretes principales:** Giancarlo Giannini, Anna Falchi, Massimo Ghini, Lina Sastri, Christopher Walken, Antonello Fassari, Massimo Dapporto ; **música:** Manuel De Sica; **fotografía:** Giorgio di Battista

En 1944 mientras Roma había sido liberada por los aliados, Roberto Rossellini y Sergio Amidei estaban gestando la que será una de sus películas más aplaudidas, *Roma ciudad abierta*, considerada fundadora del movimiento neorrealista y que reflejaría cómo los romanos vivieron la ocupación alemana. *Celuloide* nos adentra en todo el proceso de creación de dicho filme y nos muestra todas las peripecias que debieron solventar para poder llevarla a cabo: búsqueda de un productor arriesgado que confiara

en el proyecto, de actores totalmente desconocidos y localizaciones reales en las que filmar (pues el presupuesto no se extendía para mucho más).

Con aires de documental, *Celuloide* nos cuenta cómo Rossellini y Amidei consiguen que Anna Magnani participe en el proyecto, cómo Aldo Fabrizi acepta realizar el papel de sacerdote a cambio de que contraten para colaborar en la escritura del guión a un joven que le escribe sus monólogos cómicos (nada más y nada menos que Federico Fellini), cómo enredaron a un electricista para que les robara la corriente o cómo embaucaron a una aristócrata para que corriera con los gastos de producción entre otras tantas cosas.

*Celuloide* simplifica muchas cosas, pero cumple una función impagable: convocar al espectador común a llenar una parte de la desmemoria del cine y combatir esa peste posmoderna que pretende hacer tabla rasa del pasado de un arte.<sup>8</sup> La película de Lizzani nos muestra la fuerza y el coraje de todas estas personas que realizaron, en unos tiempos tan difíciles, un sacrificio para sacar adelante un proyecto en el que creían con fuerza, un esfuerzo que el tiempo y la historia les han sabido reconocer. En *Celuloide* se nos muestra la cara más humana de estos cineastas y actores: sorprende ver a Rossellini pasando hambre e intentando conseguir un poco de azúcar, a Fellini realizando caricaturas en las calles para conseguir algo de dinero o la pasión desenfrenada entre el Rossellini y Magnani.

Y es que el celuloide es precisamente la materia prima del cine, donde quedan positivados tantos y tantos relatos para el recuerdo y para la historia del cine, un celuloide que a veces se convertirá en el alimento para nuevos rollos de celuloide haciéndonos comprender que el cine es inmortal.

### ***Abril, (Aprile), 1998***

**Dirección:** Nani Moretti; **guión:** Nani Moretti; **intérpretes principales:** Nanni Moretti, Silvio Orlando, Silvia Nono, Pietro Moretti, Daniele Luchetti, Agata Apicella Moretti; **música:** Pérez Prado; **fotografía:** Giuseppe Lanci.

---

<sup>8</sup> FERNÁNDEZSANTOS, Ángel, "Carlo Lizzani reconstruye el proceso de creación de 'Roma, ciudad abierta'", en *El País*, 23/10/1996 Versión online: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/VALLADOLID/SEGUNDA\\_GUERRA\\_MUNDIAL/FESTIVAL\\_DE\\_VALLADOLID/Carlo/Lizzani/reconstruye/proceso/creacion/Roma/ciudad/abierta/elpepicul/19961023elpepicul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/VALLADOLID/SEGUNDA_GUERRA_MUNDIAL/FESTIVAL_DE_VALLADOLID/Carlo/Lizzani/reconstruye/proceso/creacion/Roma/ciudad/abierta/elpepicul/19961023elpepicul_9/Tes)

Tras la victoria de la derecha en las elecciones italianas de 1994 y con Silvio Berlusconi al frente del gobierno, el cineasta Nanni Moretti (que una vez más se (re) interpreta a si mismo) decide suspender el rodaje de su película musical ambientada en los años cincuenta para rodar un documental sobre la realidad política y social de la Italia de esos momentos. Pero el director italiano no está en forma y le distrae continuamente tanto su vida familiar (el embarazo de su mujer, elegir nombre para el niño y el nacimiento de Pietro, como deciden llamarlo finalmente) como su vida profesional (mientras tiene entre manos el proyecto del musical sólo es capaz de pensar en el documental, y mientras trabaja en el documental se cuestiona continuamente si no debería estar haciendo el musical). Entre tanto no cesa en el empeño de recortar todo aquello que le llama la atención y le indigna de las revistas italianas, tanto, que consigue crear una página gigantesca en la que logra envolverse literalmente.

Moretti continua con la mezcla de ficción y documental, narrando de nuevo lo que parece una especie de autobiografía o diario fílmicos (nótese que los actores están constituidos por su propia familia: el pequeño Pietro, su mujer, su suegra, su madre...). Sin ningún tipo de duda podría afirmarse que *Abril* es una continuación de *Querido Diario*, un cuarto episodio, viajes en vespa incluidos. Los tres capítulos de los que consta *Querido diario* se conectan y entretajan en *Abril* en a través de tres ejes narrativos: el cinematográfico, ese largometraje musical ambientado en los años cincuenta en las que el protagonista sería un pastelero troskista (actor que interpretará años más tarde a un productor en decadencia en *El Caimán*, de la que hablaremos más tarde); la trama política de la Italia más actual; y la vida familiar, que en este caso toma gran importancia. En definitiva nos encontramos que los largometrajes de Moretti casi siempre nos remiten a Moretti y a los largometrajes de Moretti en un juego de espirales e intratextualidad.

### *La vida que sueño (La vita che vorrei), 2004*

**Dirección:** Giuseppe Piccioni; **guión:** Giuseppe Piccioni, Linda Ferri; **intérpretes principales:** Luigi Lo Cascio, Sandra Ceccarelli, Galatea Ranzi, Nini Bruschetta, Fabio Camilli, Roberto Citran, Paolo Sassanelli, Camilla Filippi, Sonia Gessner, Gea Lionello, Sasa Vulicevic; **música:** Michele Fedrigotti; **fotografía:** Arnaldo Catinari.

Laura Conti es una joven actriz, inexperta pero sensible y pasional, que va a hacer un casting para protagonizar una película romántica ambientada a principios del siglo XIX. En la prueba le da la réplica su compañero de reparto, Stéfano, un actor de renombre, reservado, tímido. La atracción entre ambos surge como un flechazo desde el principio. Pronto empiezan su particular cortejo que irá paralelo al de Eleonora y Federico, los personajes a los que dan vida en la película que ruedan dentro de la película y que lleva el mismo nombre: *La vita che vorrei*. Tan pronto como empieza el rodaje, Stefano y Laura inician una relación de amor, secreta, como la de los personajes que interpretan. Como ellos, vivirán y sentirán paralelamente a la trama el amor, los celos, las discusiones, los amantes, las reconciliaciones... Finalmente terminan de rodar la película y con ella se finaliza su relación. Él seguirá haciendo trabajos para el cine y la televisión, ella decide marcharse. Pero el destino les tiene preparada una sorpresa y sólo volverán a verse cuando Stéfano se entere de que Laura ha tenido un bebé suyo.

En esta película no se encuentran referencias explícitas a otros filmes, sí a las vivencias y peripecias de la figura de los actores. En este nuevo caso del cine dentro del cine se nos muestra la trastienda del cine, desde el casting, las primeras lecturas de guión, las pruebas de vestuario, peluquería y sesiones de maquillaje a la repetición interminable de una toma por el olvido de las frases, por ataques de risas, por nervios...

La cinta comienza con los títulos iniciales y una voz *en off* que da indicaciones de cómo colocar correctamente la cámara y dando su opinión sobre los rasgos de una chica. Pronto descubrimos que se trata de un casting, la prueba de cámara de Laura. Ella representa a las actrices que están empezando en el difícil mundo de la interpretación y contrasta con la figura de Stéfano, actor ya consagrado, famoso y respetado. También encontramos la figura de los actores secundarios, especialmente resaltaremos la figura de Diego, un actor al que prometen un pequeño papel en la película y al que finalmente no contratan porque suprimen de la historia a su personaje.

En el cine son numerosas las parejas que han surgido a raíz de que los actores interpretaran una película juntos. Alguno de los casos más sonados son el de Lauren Bacall y Humphrey Bogart en *Tener y no tener (To Have and Have Not)*, Howard Hawks, 1944) Spencer Tracy y Katharine Hepburn en *La mujer del año (Woman of the Year)*, George Stevens, 1942), Richard Burton y Elizabeth Taylor en *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), Tim Robbins y Susan Sarandon en *Los búfalos de Durham (Bull*



*Durham*, Ron Shelton 1988), Melanie Griffith y Antonio Banderas en *Two Much* (Fernando Trueba, 1994), Angelina Jolie y Brad Pitt en *Sr. y Sra. Smith* (*Mr y Mrs Smith*, Doug Liman, 2005) o Tom Cruise por partida triple, primero con Nicole Kidman en *Días de trueno* (*Days of Thunder*, Tony Scott, 1990), con Penélope Cruz en *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) y finalmente con Katie Holmes en *Misión imposible 3* (*Mission: Impossible 3* (*M:I-3*), J.J. Abrams, 2006).

El inteligente juego que se hace entre la ficción y la realidad es lo más destacado de *La vita che vorrei*. El amor surge primero en la ficción, pero no tarda en llegar a la realidad. Ya en el primer ensayo Laura y Stéfano interpretan una escena romántica en la que sus miradas intensas se entrecruzan y se sienten más allá de la interpretación. El romance entre los actores se desarrolla en paralelo al de la realización de la película. En numerosas ocasiones no distinguiremos si los diálogos que estamos escuchando son fragmentos de la película que interpretan o de sus vidas reales hasta que no oímos un “¡corten!”. El paso de la realidad a la ficción es sutil y separado por una delgada línea a veces demasiado difuminada. Pero lo más interesante es que a medida que avanza la historia nos damos cuenta de que quizás no importe, pues como la propia Laura admite, es incapaz de separarse de los sentimientos y emociones de su personaje.

El romance entre Laura y Stéfano va a desarrollarse análogo a las fases de creación del filme: durante las pruebas de guión y los ensayos tendrá lugar el cortejo; en el rodaje el amor tendrá altibajos como los que se producen en toda película, los momentos buenos son inolvidables, y los malos, para olvidarlos; la relación llega a su fin junto a la terminación del rodaje; y finalmente, tras nueve meses viene al mundo el hijo de ambos, que en lugar de un pan bajo el brazo, trae el estreno de *La vita che vorrei*.

Finalmente el guiño o cameo que hace el actor italiano Silvio Muccino (*Come Te Nessuno Mai*, Gabriele Muccino, 1999; *Manuale D'amore*, Giovanni Veronesi, 2005) durante la “premiere” de una película interpretándose a sí mismo es una especie de realidad verosímil dentro de una ficción que pretende dar sensación de realidad absoluta.

## *Después de media noche (Dopo Mezzanotte), 2004*

**Dirección:** Davide Ferrario; **guión:** Davide Ferrario; **intérpretes principales:** Andrea Moretti, Andrea Romero, Fabio Troiano, Francesca Inaudi, Francesca Picozza, Francesco D'Alessio, Gianni Talia, Gianpiero Perone, Giorgio Pasotti, Pietro Eandi, Silvio Orlando; **música:** Daniele Sepe, Fabio Barovero; **fotografía:** Dante Cecchin.

**Web oficial:** [www.medusa.it/dopomezzanotte](http://www.medusa.it/dopomezzanotte)

*Después de media noche* es la historia de un cuarteto amoroso, la de Angelo, Amanda, Martino y el cine. Martino es el vigilante nocturno del Museo de Cine de Turín. Es un chico callado e introvertido al que le apasiona el llamado séptimo arte. Amanda es una chica de barrio que trabaja en un restaurante de comida rápida que sueña con una vida mejor. Su novio, Angelo, es un joven atractivo cuya profesión es la de ladrón de coches y a ratos la de seductor. Martino va todas las noches antes de empezar el trabajo al restaurante donde trabaja Amanda para comprar una hamburguesa. Una noche, cuando Martino está a punto de entrar en el museo, ve venir corriendo a Amanda, que escapa del lío en el que se acaba de meter: ante la prepotencia de su jefe no aguanta más y le echa agua hirviendo encima. Amanda se esconderá en el museo para que la policía no la encuentre. Allí descubrirá el mundo de sueños en el que vive Martino y su pequeño gran secreto: el corto que ha realizado Martino a modo de declaración de amor. Amanda no puede evitar que se despierte el amor por este peculiar Buster Keaton. Ahora Angelo y Martino están enamorados de la misma chica, y ninguno está dispuesto a ceder, y Amanda, que quiere a los dos por igual, les propone una relación entre tres. Este peculiar trío se mantendrá hasta la noche en que Martino le pide a Amanda que se vayan a vivir juntos y Angelo es asesinado por error por el vigilante nocturno del museo.

“De donde vienen las historias que contamos? ¿a dónde van? Las historias son como polvo en el aire, flotan en la corriente, se entrecruzan por un momento para luego perderse, y ya nadie las reconoce” Con estas frases comienza *Después de media noche*. Y es que el cine, ante todo, es un poderoso artilugio contador de historias. De esta premisa parte Ferrario en su película y guiándonos con la voz *en off* de un narrador omnisciente se dispone a contarnos la historia de Martino, Amanda y Angelo. El director emplea la figura de este narrador autoconsciente para reflexionar sobre el cine, sobre qué le gusta a la gente ver en la pantalla, sobre cómo ha cambiado el público cinematográfico desde sus inicios hasta la actualidad, sobre el cine comercial y el

independiente, sobre los personajes, sobre los clásicos, sobre los cortometrajes de aficionados... Dice así a lo pocos minutos de haber empezado la película: “Al público que va hoy en día al cine ya solo le interesa lo que le ocurre a los personajes, es curioso porque al principio en las primeras proyecciones de vidrio sin linternas mágicas los personajes no existían, la gente se entusiasmaba ante las vistas y los paisajes de las ciudades, quizás sean los lugares los que realmente cuentan las historias”.

La figura de Martino es la más metacinematográfica, mostrado como un Buster Keaton actual que tiene continuos tropiezos y caídas varias. Además, es un chico muy reservado, que habla poco, de forma que sus escasos diálogos bien podrían compararse con las escasas cartelas de las películas mudas. Incluso la funcional planificación y el montaje conciso de la película recuerdan el del cine mudo. No obstante, el triángulo amoroso Martino-Amanda-Ángelo supone una clara referencia a otro trío cinematográfico, el de *Jules et Jim*, (François Truffaut, 1961) con el que comparten ciertas similitudes.

Las imágenes nos muestran la gran pasión que siente Martino por el cine, y la *voz off* del narrador nos lo va confirmando y resaltando: mientras Martino juega y disfruta del museo para él solo entre antiguas cámaras de cine, póster gigantes de estrellas, kinoscopios, corsés de Marilyn y proyecciones de las primeras películas de la historia del cine, la voz en off nos recalca: “Martino tiene una idea muy particular de su trabajo. Martino se siente bien en el museo, en este mundo a mitad de camino entre la realidad y la fantasía, no necesita nada más”. De la misma forma, cuando Martino le enseña su habitación a Amanda con apenas cinco o seis monosílabos y descubriéndole su cama-armario, su nevera-cajonera o su cocina-cómoda, vemos en un montaje paralelo las imágenes de una película de Buster Keaton. Entonces nos aclara la voz en off: “A Martino también le gustan las películas de Buster Keaton desde un punto de vista estrictamente práctico, cree que en las películas hay muchas ideas para mejorar la vida cotidiana, que es lo que, en definitiva, debería poder decirse de toda película”. Y más adelante: “No es que Martino tenga problemas con las chicas, es que su idea del amor se parece a una película de Buster Keaton, un montón de trompazos y al final él y ella cogidos de la mano”. A fin y a cabo los pensamientos en voz alta de la *voz en off* no parecen más que las propias ideas del guionista-director que intenta difundir a través de su propio cine. Usar el cine para a través de él reflexionar sobre él mismo.

Así, en otro momento, Martino está con su primo en el bar, éste le comenta que el otro día vio una película de Mónica Bellucci y que quedó prendado de ella. Mientras vemos el cartel de *L'arrivée d'un train* de los hermanos Lumière de 1896, la voz en off nos aclara: “en realidad a Martino no le interesan nada las divas y los directores de cine. El tiene otra idea del cine derivada directamente de los hermanos Lumière”. Ahora Martino está en pleno rodaje de su cortometraje, se dispone a grabar la llegada del tren, y continúa el narrador: “filmar el mundo tal y como es, como en sus orígenes, antes de que las películas se convirtieran en esas cintas llenas de disparos y de amores fatales a los que nos tienen acostumbrados”. Sin duda todo un alegato al cine independiente, al cine que no se vende a la industria, al cine que cuenta las historias que quiere contar sin más, al cine como *Después de media noche*.

El narrador, una figura que normalmente integra sus parlamentos en el discurso y hace que éste fluya, en esta ocasión hace, a través de sus reflexiones autoconscientes, que rompamos ese pacto ficcional que caracteriza al cine y seamos nosotros, los espectadores, también autoconscientes; nos percatamos de que estamos viendo una película, que lo que nos están contando no es más que una historia inventada, que los protagonistas no son personas reales, sino personajes que forman parte del artificio. “En 1895 Antoine Lumière, padre de los famosos hermanos y también inventor, declaró: -el cine es un invento sin futuro-, lo que demuestra que hasta los grandes genios pueden equivocarse de lleno. Sin el cine no existirían ni Martino ni Amanda, y en este momento tampoco existiría yo, ni ustedes”, reafirma el narrador.

Como no podía ser de otra manera, la película acaba con otra reflexión sobre el cine, sobre las historias: “(...) como las películas, que cuentan las mismas películas desde hace más de cien años, pero uno sigue yendo igualmente al cine porque espera alguna sorpresa”. En este caso la sorpresa es la muerte de Angelo y la estructura circular del filme: descubrimos que la nube de polvo con la que abría la película era nada más y nada menos que las cenizas del pobre Angelo. Y cierra la voz en off diciendo: “las historias son como el polvo, las historias son polvo, ligeras, suspendidas en una corriente de aire que las empuja hacia donde quiere...como aquí por ejemplo, donde concluimos nuestras historias y les dejamos a ustedes con las suyas, sabiendo que la palabra -fin- es la menos indicada, porque aunque las películas terminen, el cine no morirá nunca”.

*El color de los sonidos (Rosso come il cielo), 2006*

**Dirección:** Cristiano Bortone; **guión** Cristiano Bortone, Monica Zapelli, Paolo Sassanelli; **intérpretes principales:** Paolo Sassanelli, Luca Capriotti, Marco Cocci, Simone Colombari; **música:** Ezio Bosso; **fotografía:** Vladan Radovic.

**Web oficial:** <http://www.rossocomeilcielo.it>

Mirco Mencacci es un chico de apenas diez años que vive en la Toscana de los años setenta. Mirco es un gran aficionado al cine y le encanta ir a ver películas con su padre. Un día sufre un desafortunado accidente casero y pierde la vista casi en su totalidad. Ante el Estado italiano es un incapacitado y la ley obliga a sus padres a que lo envíen a un colegio especial para ciegos. A pesar de accidente Mirco se muestra valiente y vital, logrando desarrollar la imaginación y el sentido del oído para compensar su ceguera. En el colegio encuentra una vieja grabadora de bobina con la que inventará historias de princesas, castillos, dragones y caballeros con a una chica que vive junto al colegio y con la que pronto entabla una sincera y bonita amistad. El director del colegio, también ciego, desaprueba por completo la actitud y las grabaciones que realiza Mirco. Sin embargo con el apoyo de uno de los profesores y el entusiasmo de todos sus compañeros, Mirco conseguirá llevar a cabo una audición de final de curso en la que los sonidos son los protagonistas recreando todo tipo de efectos sonoros que conducen emocionantemente la fantasía y la creatividad de la historia. Su amor por el cine y su capacidad de lucha llevarán a Mirco a convertirse en uno de los más notables editores de sonido del cine europeo.

Basada en una historia real, *El color de los sonidos* nos enseña que en el cine a veces lo recreado o lo falseado parece más real que la propia realidad. Así, Mirco decide captar el sonido de la lluvia en la ducha, el del viento soplando en una botella de cristal, el de un trueno con una lámina de metal o el de una batalla golpeando varios utensilios de cocina. Es el poder del cine y también de la ficción en radio, la capacidad para hacer imaginar, crear y transmitir mundos fantásticos e historias sorprendentes con medios al alcance de todos.

*El director de bodas (Il registra di matrimoni), 2006*

**Dirección:** Marco Bellocchio; **guión:** Marco Bellocchio **intérpretes principales:**

Sergio Castellitto, Donatella Finocchiaro, Sami Frey, Gianni Cavina, Maurizio Donadoni, Bruno Cariello, Simona Nobil, Claudia Zanella; **música:** Riccardo Giagni; **fotografía:** Pasquale Mari; **Web oficial:** <http://www.films-sans-frontieres.fr/lemetteurensce/>

Franco Elica es un afamado director de cine. Su carrera profesional no está en su mejor momento y por desgracia su vida familiar no marcha mejor. Repentinamente las bodas van a marcar su vida. Su hija se ha casado con un católico extremista, lo que está más que alejado de la ideología de Franco. Su próxima producción es una adaptación cinematográfica de una obra maestra de la literatura italiana: *I Promessi Sposi (Los novios)*, de Alessandro Manzoni. Franco viaja a Sicilia para escapar de las acusaciones de acoso sexual en su trabajo y para meditar, ordenar su vida y encontrar inspiración. Allí conoce a Enzo, un gran admirador suyo que se dedica a filmar bodas y que no duda en pedirle consejo. Se encontrará también con un amigo, también cineasta, que finge su propia muerte porque cree que en Italia es la única manera de conseguir el reconocimiento del público y la crítica y esa es la única forma por la que podrá disfrutar de su éxito en vida. Entre tanto, Franco conoce al Príncipe Ferdinando Gravinia de Palagonia, un poderoso noble que le pide que filme la boda de su hija. Pero Franco se enamora rápidamente de la princesa y decidirá salvar este matrimonio de conveniencia.

La película, con cierta libertad narrativa, juega entre la realidad y la ficción, entre los sueños y los deseos. Así, *El director de bodas* reflexiona sobre el papel del director y sobre distintas etapas o estatus: éxito glorioso y fama pero con crisis creativa, mediocridad capaz de volver demente al cineasta, ilusión por realizar el trabajo con menor prestigio dentro del sector, el de las bodas. Por casualidades de la vida, Franco, el director afamado, terminará grabando una de estas ceremonias religiosas, con lo que Bellochio nos da una lección, una cura de humildad.

Por otro lado, con aire surrealista, el director introduce entre los planos de la película imágenes de cintas antiguas, de cámaras de seguridad o de cámaras digitales caseras que no se sabe muy bien de dónde salen o qué quieren significar, pero que no dejan de ser pantallas dentro de una pantalla.

### *El Caimán (Il Caimano), 2006*

**Dirección:** Nanni Moretti; **guión:** Nanni Moretti, Federica Pontremoli, Francesco

Piccolo **intérpretes principales:** Silvio Orlando, Michele Placido, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Elio De Capitani; **música:** Franco Piersanti; **fotografía:** Arnaldo Catinari

Bruno Bonomo (Silvio Orlando) es un productor en decadencia famoso por sus películas de serie B de los años setenta. Tras un paréntesis en su vida profesional logra estrenar “Cataratas”, que supone un gran fracaso. Bruno cae en una crisis profesional y financiera que se une a su crisis matrimonial. Cuando parece que va a llevar adelante el proyecto de una película sobre el regreso de Cristobal Colón con la participación de la RAI, aunque sin mucho futuro, cae en sus manos el guión de Teresa (Jasmine Trinca) una joven principiante. Desperado empieza a leerlo salteadamente y pronto le entusiasma, lo ve claro, ya imagina la película en su mente, se trata de *El Caimán*. Sólo cuando el proyecto ya está presentado y no hay marcha atrás, Bruno se da cuenta que el caimán no es otro que Berlusconi y que toda la película gira entono a una feroz crítica del presidente italiano y todo lo que representa para la sociedad, la política y la cultura de Italia. Deberán hacer frente a numerosos obstáculos: ningún actor desea interpretar a Berlusconi, Marta se siente a ratos insegura, Bruno está a veces ausente y distraído por la separación de su mujer Paola (Margherita Buy)... Pero al final conseguirán terminar la película, aunque nunca sabremos la acogida que tuvo.

De nuevo el título de la película es el mismo que el de la película dentro de la película. *Il caimano* de Moretti nos habla de los temas que vienen siendo constantes en el director italiano: amor, familia, política y cine. En esta ocasión Moretti desplaza su habitual papel de protagonista-director para interpretarse en su faceta como actor y afronta la temática cinematográfica a través de dos figuras menos comunes: la del productor (con una carrera más o menos exitosa) y la del guionista-director (que tras escribir un par de cortometrajes se lanza a la aventura del largometraje).

Es curiosos cómo el espectador sigue junto al productor y la directora todos los pasos que se emplean para la creación de la película, desde la entrega del guión, su lectura, reuniones con productores, elección de los actores, construcción de escenario, primeros ensayos, rodajes y por fin, la película. Además es interesante cómo se nos muestra la película que se imagina Bruno, nos metemos en su mente y vemos perfectamente las escenas que ya cobran vida en su cabeza con los actores perfectos, las localizaciones ideales, la fuerza necesaria... mucho antes de que sean grabadas por las cámaras. Como consecuencia del miedo a no estar equivocándose con la realización del

*El Caimán* en lugar de la película sobre el regreso de Cristóbal Colón, el pobre Bruno sueña con que el actor que le acaba de rechazar el papel de Berlusconi está rodando con otro equipo la película del conquistador de las Américas. Ya en los estudios de rodaje y con la entrada de un inseguro “¡acción!” de Teresa, logramos adentrarnos en *El Caimán* dentro de *El Caimán*, y con el final de ésta llegamos al final de la otra.

En definitiva, política y familia aparte, *El Caimán* supone una reflexión sobre el panorama cinematográfico vigente, la dificultad de encontrar temas frescos que interesen al público y convenzan a los jefes, de los obstáculos que encuentran los nuevos talentos para hacerse un hueco, el dilema de los actores a la hora de elegir sus papeles, del duro proceso de dar a luz una película.