HAL
open science

Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni

Diane Bracco

To cite this version:

Diane Bracco. Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni. L'Atalante. Revista de estudios cinematograficos, 2019. hal-03119277

HAL Id: hal-03119277

https://hal.science/hal-03119277v1

Submitted on 11 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bufonadas y monstruosidades: una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni

Diane Bracco, Université de Limoges

Heredero de la *Commedia dell'Arte*, descendiente artístico del cómico napolitano Totò (GOVERNI: 2017), el actor y cineasta Roberto Benigni se impone como verdadera figura del exceso en el panorama cultural italiano de nuestros días, tanto por los personajes excéntricos que encarna en la pantalla como a nivel extracinematográfico. Para este payaso iniciado muy pronto al arte escénico por los poetas improvisadores de su Toscana natal[1], cualquier aparición pública se transforma en una bufonada teatral en la que da rienda suelta a su vitalidad corporal explosiva y a su elocuencia logorreica e irreverente. Dentro de la ficción cinematográfica, los diversos personajes que interpreta, en sus propios filmes o en los de otros directores[2], son todos facetas del personaje fílmico al que Benigni esbozó desde el final de los años 70: sus excesos están a la medida de la personalidad espectacular de su intérprete, proyectada en la diégesis y actualizada de una cinta a otra. Si bien la obra del cineasta va cobrando una dimensión trágica nueva con *La vida es bella* (*La vita è bella*, 1997), el conjunto de sus largometrajes no deja de revelar una evidente predilección por el género de la comedia y los resortes de lo burlesco. Pero lejos de perseguir solo la valorización del bufón y el mero divertimiento del público, la comicidad de farsa desarrollada por el actor-cineasta es el vector de un discurso satírico al servicio de la pintura corrosiva de las contradicciones y los disfuncionamientos de la sociedad italiana del final del siglo XX.

En esta perspectiva crítica, Benigni da vida a un personaje burlesco, excesivo y marginal, encarnación de una escritura de la desmesura fundada en parte en los mecanismos carnavalescos de la exageración y la inversión. Enfocado como desestabilización del límite, el exceso, en este cine, se puede entender a la vez como retórica de la hipérbole y fenómeno de transgresión. Por una parte, abarca los desbordamientos de un cuerpo burlesco reprimido por el cuerpo social y, por otra parte, la perturbación por el bufón de los umbrales normativos fijados por la sociedad. El presente artículo pretende proceder al análisis de dicha escritura del exceso, centrándose en la comedia *El Monstruo* (*Il Mostro*, 1994), particularmente significativa: basada en el mecanismo narrativo del *quid pro quo*, esta película está vertebrada por el eje temático de la demasía, contemplada desde el prisma de una monstruosidad polifacética.

Loris, interpretado por Benigni, está en paro y vive de engaños. A raíz de un intento de seducción torpe y fallido, sin que él lo sepa, lo toman por un violador y asesino en serie al que la policía lleva doce años buscando. Siguiendo los consejos del profesor Taccone, experto psiquiatra, el comisario le encarga a la agente Jessica Rossetti la misión de inmiscuirse en su vida y desplegar sus encantos a fin de desencadenar las pulsiones del supuesto psicópata, con el objetivo de cogerlo en flagrante delito y así neutralizarlo. Pronto Jessica se convierte en la subarrendataria del sospechoso y se muestra muy concienzuda en la aplicación de las directivas de su jerarquía. Pero contra todo pronóstico, se enfrenta con el estoicismo del inofensivo Loris. Día tras día, a pesar de la obcecación de sus superiores, ella se va percatando de que el monstruo no es el que se creía y actuará para disipar el error judicial.

El título del filme indica de entrada la omnipresencia del tema de la monstruosidad cuyas representaciones se estudiarán a la luz de su relación con la noción de exceso, confrontándolas a lo que se presenta en la diégesis como su revés, la supuesta « normalidad ». El exuberante bufón benigniano se sitúa al margen de una comunidad contra la cual lucha desesperadamente, oponiendo la resistencia del cuerpo burlesco a las autoridades oficiales que se empeñan en confinarlo en el territorio de lo monstruoso. Su posición periférica lo convierte en una figura eminentemente excesiva: veremos que transgrede constantemente el pacto que fundamenta la vida en sociedad. Esta, precisamente, se halla en el centro de la sátira feroz plasmada por Benigni en un relato fílmico donde procedimientos burlescos y estrategias carnavalescas se conjugan para denunciar la absurdidad del orden establecido y el monstruoso poder de manipulación de sus representantes.

Loris, ¿monstruo de normalidad?

El Monstruo constituye el último capítulo de una trilogía burlesca inaugurada en 1988 por *Soy el pequeño diablo* (*Il piccolo diavolo*), largometraje que marca un hito en el itinerario del cineasta puesto que sella el inicio de la colaboración con el guionista Vincenzo Cerami. Esta escritura a cuatro manos, reiterada en 1991 en *Johnny Palillo* (*Johnny Stecchino*), permite al cine de Benigni orientarse hacia arquitecturas cómicas más sofisticadas, gracias a un minucioso trabajo sobre la inscripción del gag en la economía general del relato. Este mayor rigor narrativo implica la profundización de motivos y problemáticas anteriormente esbozados por el director, lo cual pone de relieve la coherencia de un universo creativo en vía de decantación. Loris, protagonista de *El Monstruo*, aparece de hecho como el nuevo avatar del personaje cándido que Benigni creó en sus dos precedentes películas. A lo largo de su trilogía, el actor-cineasta interpreta a un individuo víctima de las leyes de un mundo que desconoce y cuyos mecanismos descubre a su costa. Sus personajes manifiestan una ingenuidad infantil que trastorna todas las normas sociales: fuente de innumerables malentendidos, su torpeza exagerada o saca a la luz la incompatibilidad del dogma cristiano con los deseos naturales del ser humano (*Soy el pequeño diablo*) (CELLI, 2001: 77-82) o hace estallar un sistema cuyas entrañas revela involuntariamente el protagonista candoroso (la sociedad palermitana corrompida por la Mafia en *Johnny Palillo*) (CELLI, 2001, 83-86). Loris, quien ignora hasta el desenlace la cábala de la que es objeto, hereda en parte la inocencia del diablito Giuditta y del tímido Dante, a la par que prolonga la genealogía benigniana del hombre ordinario, trazada por los antihéroes de sus anteriores películas. A imagen de Dante, Loris es retratado como un individuo cualquiera, hasta mediocre, profesionalmente fracasado y que vive solo en un piso de las afueras de Roma. Su físico común de hombre bajo con alopecia y trajes uniformemente grises, demasiado grandes para él, constituye sin duda un obstáculo en su infructuosa búsqueda de una pareja sexual. En otros términos, Loris transmite la imagen de una masculinidad insignificante, revés del modelo de éxito social y amoroso encarnado por su amigo y jefe ocasional Pascucci (Figura 1).

Sin embargo, desde los minutos liminares del filme, el comisario de policía Frustalupi avisa a los periodistas y, de paso, al espectador sobre la apariencia probablemente común del que recibirá en adelante el mote de « el Monstruo »[3], asesino en serie que cometió unos veinte asesinatos, sistemáticamente precedidos de violaciones y seguidos del desmembramiento del cuerpo de las víctimas: « Pero no debéis pensar que se trate de un hombre horrible y asqueroso. Él es seguramente un tío común, cualquiera. El problema es que tras esa máscara de banalidad, hay un violador, hay un vicioso, hay un hombre ávido de sexo tras esa máscara de hombre de bien. Hay un monstruo »[4].

Sobre esta dialéctica normal/monstruoso se erige precisamente la intriga generada por el *quid pro quo* inicial. Tras asaltar a una sexagenaria a quien él tomó por una ninfómana, aterrorizándola al activar involuntariamente una sierra eléctrica en el marco de un salón de jardinería organizado por Pascucci, Loris es sin saberlo identificado equivocadamente por la policía como « el Monstruo ». El abundante campo semántico de la normalidad y la monstruosidad que irriga los diálogos invita al espectador a confrontar, a lo largo del relato, las acepciones conferidas a estos términos antagónicos por los distintos personajes diegéticos. La anormalidad del criminal retratado por el comisario y el experto psiquiatra remite de hecho a la « arqueología de la anomalía » establecida por Michel Foucault (1999: 51-74), en sus clases impartidas en el *Collège de France*. Partiendo del análisis de los perfiles de delincuentes e individuos considerados como peligrosos en el siglo XIX, el filósofo propone inscribir la monstruosidad humana en un campo que califica de « jurídico-biológico ». En el caso que nos interesa, no se trata de rareza orgánica —el comisario bien subraya la probable ausencia de todo indicio físico de desviación mental— sino de una forma de « monstruosidad moral », de esta criminalidad extrema que, según Foucault (1999: 69-70), se aproxima a la aberración teratológica. De hecho, en la secuencia que sigue a los títulos de crédito iniciales, Frustalupi se declara determinado a erradicar la « monstruosa criminalidad » —por retomar la fórmula de Foucault— que anima al asesino de mujeres, el cual viola y mata porque no logra controlar las pulsiones primarias que lo desbordan. Pinta a este depredador como una abominación del cuerpo social que encarna doblemente el exceso como transgresión del límite: las atrocidades perpetradas por « el Monstruo » son una infracción a su naturaleza de hombre y significan, a nivel jurídico, una violación de las leyes de la comunidad.

La articulación entre el discurso del comisario y la aparición consecutiva de Loris en la pantalla nos conduce inicialmente a sospechar que el protagonista es el monstruo libidinoso buscado. Las imágenes inmediatamente posteriores a la secuencia del intercambio con los periodistas primero parecen ilustrar la declaración de Frustalupi, mostrando a un hombre animado por sus urgencias sexuales. Pero se entiende pocos minutos después de que este es en realidad sobre todo víctima de un malentendido y una torpeza desmesurada. En efecto, el relato fílmico, por su propia estructura, revela pronto la inadecuación de esta definición primera, moral, de la monstruosidad con la naturaleza profunda del personaje. El *quid pro quo* inicial genera dos niveles de relato paralelos (por un lado, las acciones de Loris; por otro, su interpretación errónea por las autoridades) cuya confrontación le confiere al espectador una omnisciencia que le permite advertir el error en el que se van hundiendo las fuerzas del orden: acompañamos a Loris en una vida cotidiana común, al lado de Jessica que, gracias a la convivencia forzada, pasa del nivel de la lectura deformada al de la realidad de los hechos. Frente a la obcecación de su jerarquía, no deja de repetir que su compañero de piso, visto que se esfuerza por resistir a cualquier tentación carnal, es « normal », « se comporta normalmente », puesto que se opone totalmente a la caracterización del monstruo sexual machacada por el comisario y el psiquiatra.

No obstante, aunque este hombre de a pie no corresponda para nada con los criterios psicopatológicos establecidos por las autoridades, su cotidianidad, puntuada de robos y subterfugios para evitar pagar su alquiler y sus facturas, está lejos de plasmar la imagen de un ser « normal », respecto a las reglas sociales que se le imponen a cualquiera a la hora de contribuir al buen funcionamiento de la comunidad. La existencia de Loris se inscribe al margen de la vida colectiva y el personaje aparece por tanto como un sujeto de la frontera, lo cual nos remite a la definición original del monstruo, « fracaso de la Creación », para Alain Corbin (2005: 374), que vive en los límites del mundo conocido, criatura literalmente excéntrica. El caso es que, desde un punto de vista geográfico, el protagonista reside en los confines de una periferia en construcción, excrecencia monstruosa de una Roma tentacular, cuyo doble carácter inacabado e inhospitalario se impone visualmente a través de varios planos generales y picados (Figura 2). Loris ocupa un piso del último edificio de este barrio suburbial, frontera de hormigón, grúas y andamios más allá de los cuales no se extiende nada más que un vasto descampado. Esta marginalización está acentuada por las relaciones hostiles que el personaje mantiene con los demás ciudadanos, quienes lo persiguen o se obstinan en echarlo más allá de las propias franjas del cuerpo urbano y social: el administrador del edificio procura desesperadamente expulsarlo de su vivienda; los hijos de su vecina lo acosan tirando cadáveres de gatos delante de su puerta; un anticuario al que robó un reloj le reconoce en la calle y, en dos ocasiones, le persigue para obligarle a pagar lo que le debe.

Esta exclusión se intensifica cuando a raíz de la denuncia de la sexagenaria al principio de la película, Loris llega a ser el blanco de las fuerzas del orden, que emiten su retrato robot en televisión. Más adelante, poco después de que un nuevo asesinato ha sido perpetrado, la población anhelosa de hacer justicia por sí misma le rodea y le persigue por las calles de Roma, provocando la sorpresa del protagonista. Esta secuencia, de paso, reactiva y concentra las acepciones derivadas de las dos etimologías del vocablo « monstruo », *monstrare* (« mostrar ») y *monere* (« avisar »). El historiador Georges Vigarello (2005: 380) recuerda al respecto que el monstruo designa originalmente a aquel que está expuesto, a aquel que exhibe su diferencia ante los ojos de los llamados individuos « normales ». Al mismo tiempo, el sujeto monstruoso es augurio, señal divina que revela el destino de la comunidad; en las sociedades antiguas, lo condenaban a muerte durante un ritual catártico a fin de evacuar los miedos colectivos. Efectivamente, el hombre común encarnado por Benigni, acusado de ser el monstruo sexual descrito por la policía, es reconocido, señalado con el dedo, literalmente *mostrado* por los transeúntes y periodistas reunidos delante de su edificio, antes de ser acorralado por la multitud enfurecida, sinécdoque de un cuerpo social deseoso de purgarse eliminando a este sujeto marginal.

« Un comportamiento poco conforme a la convivencia democrática civilizada »[5]: la rebelión del cuerpo burlesco

« ¡Que le den por culo a la mayoría! »[6]: esta réplica individualista que el desempleado Loris les dirige rabiosamente a los burgueses de su barrio aclara el comportamiento de un monstruo social que mantiene su propia marginalización y se esmera en romper el contrato que fundamenta la vida en comunidad. Se empeña especialmente en ignorar el principio de la mayoría que regula el funcionamiento democrático de su residencia, proyección a pequeña escala de una sociedad dentro de la cual se posiciona deliberadamente fuera de la ley. Es de señalar que a lo largo de la cinta, solo procura una vez extraerse de la franja en la que está confinado: sin empleo fijo (aunque trabaje puntualmente para Pascucci en su jardinería), espera ser contratado por una gran empresa china; por ello sigue algunas clases particulares que resultan totalmente inútiles ya que el día de la entrevista, no entiende ni una palabra de lo que le piden en mandarín. Es echado al cabo de cinco minutos por el jurado profesional, otra representación sinecdótica de una sociedad hostil y exclusiva. Con excepción de este infructuoso intento para recentrarse, Loris dedica su existencia a la transgresión de las reglas de una sociedad regida únicamente por la lógica económica: despliega tesoros de ingeniosidad para, entre otras cosas, escapar de la vigilancia del portero de su edificio, que así nunca le puede entregar sus facturas, ahuyentar a los compradores potenciales a los cuales el administrador intenta desesperadamente vender el piso que él ocupa, hurtar los enanos de jardín colocados en el espacio verde del condominio, abastecerse en el supermercado sin tener que pagar la compra, robar el periódico en un quiosco, o consumir el desayuno pagado por otros clientes en un café.

A nivel de la puesta en escena, sus maniobras para sobrevivir al margen de lo que percibe como una dictadura de la mayoría implican la elaboración de una coreografía burlesca milimetrada, expresión de un cuerpo que no deja de luchar contra las barreras sociales y económicas erigidas por la comunidad. La exuberancia del personaje, que convoca de forma obvia las gesticulaciones del muñeco, se puede considerar como una postura anticonformista, aspecto desarrollado por el teórico Petr Král (1984: 99) en sus escritos sobre lo burlesco, y una respuesta a las agresiones de su entorno. Con el fin de defender a los miembros de una colectividad que le estigmatiza, el bufón se pone en cuclillas, se contorsiona, salta, tropieza, se levanta, sale corriendo… (Figura 3) Son todas acciones que conjugan la comicidad gestual y la comicidad de situación, poniendo de manifiesto la pregnancia de la corporeidad en el universo creativo del director: « el elemento corporal es para lo burlesco un componente esencial cuyos excesos y deformaciones explota », afirma a este respecto Emmanuel Dreux (2007: 31), autor de un libro que define lo burlesco en el cine como una estética del gesto subversivo que desestabiliza, hasta invierte el orden establecido. El desbordamiento corporal continuo que caracteriza al personaje marginal en el cine de Benigni, tanto en *El Monstruo* como en sus otros largometrajes, nos autoriza a considerar lo burlesco como la piedra angular de la escritura del exceso plasmada por el cineasta, el cual recoge a la vez el legado de la tradición del teatro popular italiano (MILESCHI y SACCHELLI, 2006: 59) y el de los grandes cómicos del cine burlesco estadounidense (Buster Keaton, Charlie Chaplin, Groucho Marx).

Al inscribirse en contra de las normas sociales, Loris, así como todos los personajes interpretados por el actor-cineasta, da literalmente cuerpo a la hipérbole y la transgresión, como lo han mostrado entre otros los autores Christophe Mileschi y Oreste Sacchelli (2007: 127). Endeble pero elástico, « [c]onstantemente en el límite de la desarticulación, del movimiento disonante », su silueta explota en una multitud de arabescos y acrobacias que teatralizan las múltiples estratagemas del protagonista. Cuando irrumpe la palabra, es a menudo bajo la forma de un torrente verbal que acompaña a las mímicas y la agitación de las manos en una gestualidad enfática, la cual se desarrolla en un espacio necesariamente más amplio que el primer plano (se privilegian los planos medios, americanos o planos figuras para filmar las acciones del protagonista). En varias ocasiones, el vínculo de redundancia que une el verbo y el gesto hace las veces de escudo frente a los representantes del cuerpo social: la logorrea y el baile embriagadores de Loris provocan, a modo de ejemplo, la salida precipitada del primer comprador potencial que visita su piso y, consecutivamente, la del administrador, furibundo. Cabe añadir que es en un marco esencialmente bidimensional donde se despliega esta escenificación del exceso cuyo principal motor es el elemento corporal: la exclusión de los movimientos de cámara sofisticados y el uso limitado de la profundidad de campo contribuyen a la elaboración de un lenguaje cinematográfico lineal, en el que el cuerpo, anárquico,

literalmente transportado, mantiene una relación frontal con la cámara para ofrecerle sus contorsiones espectaculares en los momentos de paroxismo emocional.
Sin embargo, aunque el ágil payaso benigniano, a imagen y semejanza de Buster Keaton, opone « la línea huidiza de [su] movilidad » a las formas agresivas de su entorno, como lo subraya el especialista del cine Vincent Amiel (1994: 98), no deja de ser a menudo víctima de las circunstancias. Los objetos que Loris manipula y desvía sin quererlo de su uso tradicional parecen complotar contra su candidez, provocando una avalancha de gags que actualizan las estrategias burlescas del cine mudo: la sierra eléctrica de la secuencia que sigue a los títulos de crédito iniciales o, más adelante, la trituradora de carne y la linterna con las cuales atemoriza involuntariamente a la esposa del experto psiquiatra, se convierten, muy a su pesar, en armas que lo colocan en ambiguas situaciones de « flagrante delito » y confirman aún más a las autoridades en su lectura equivocada de sus intenciones (Figura 4).
Loris no escapa tampoco del todo del conformismo ambiente, pese a su voluntad de resistir a las presiones del cuerpo social. De hecho, para aplicar los consejos de macho cabal prodigados por su amigo Pascuccci, se impone resistir a los encantos de Jessica (Pascucci le explicó previamente que un hombre digno seduce pero no debe dejarse seducir). En una larga secuencia de unos seis minutos que alía lógica de acumulación y expresión corporal hiperbólica, la agente de policía, para poner en aplicación el plan de sus superiores, ejecuta a su vez una coreografía impregnada de burlesco (Figura 5). Recorre incansablemente el piso llevando diversos atuendos harto provocadores, adoptando posturas improbables para exponer sus partes íntimas a la mirada de Loris, el cual se crispa, se tuerce literalmente y se golpea la cabeza contra las paredes a fin de contener el deseo que amenaza con desbordarlo. Este ballet cómico se despliega al compás del flujo de palabras insensatas que brota de la boca de ambos personajes: Jesica acompaña cada una de sus acrobacias de una profusión de enumeraciones verbales sin pies ni cabeza, mientras que Loris se esfuerza por desviar su atención de esa feminidad espectacular soltando mecánicamente una serie de consideraciones financieras y especulativas, como se lo aconsejó Pascucci. De paso, cabe notar que el efecto cómico producido por la incongruidad de las palabras de Loris en este contexto de provocación erótica pinta una vez más la economía como un emblema de esta sociedad contemporánea absurda que acorrala al bufón y de la que todos los resortes del exceso contribuyen a bosquejar un retrato virulento.

El exceso, estrategia subversiva: la sátira de una sociedad monstruosa

El exceso burlesco manifestado por Benigni en *El Monstruo* y, más generalmente, en el conjunto de su creación, echa sus raíces en lo cómico carnavalesco cuyas especificidades Mijaíl Bajtín (1982: 302) examinó de cerca en los escritos de Rabelais, recordando que « la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados » de esta tradición. Ya se ha puesto de realce antes la primacía del cuerpo en esta escritura del desbordamiento, cuerpo cuyas pulsiones y contorsiones remiten en parte a lo que Bajtín (1982: 27) designó como el « principio de la vida material y corporal »[7], central en la iconografía del Carnaval. El poder subversivo de los gestos y actuaciones cotidianos de Loris atañe también a esta rica herencia: Bajtín (1982: 19) muestra que la dinámica carnavalesca está « marcada, en otras cosas, por la lógica original de las cosas “al revés”, “contradictorias”, de lo alto y lo bajo, del frente y del revés, por las formas más diversas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos ». La resistencia del protagonista que, desde las márgenes del cuerpo social, intenta minar sus mecanismos, participa también del propósito satírico de una cinta que se construye sobre los principios de la subversión y la inversión carnavalescas. Benigni elabora la crítica corrosiva de una Italia en plena mutación política y económica, tras varios años de crisis[8]: en los albores de lo que los medios transalpinos denominaron la Segunda República, pinta una sociedad que disfruta de cierto bienestar aparente, pero dominada por el materialismo, la especulación y el moralismo biempensante de la burguesía a la que pertenecen todos los opositores de su personaje (la sexagenaria del principio, el experto psiquiatra, el administrador, el vecindario, la pareja de anticuarios). El episodio del discurso público pronunciado por Loris durante una junta de propietarios, evidente parodia de las arengas berlusconianas, bien ilustra esta carga subversiva de la desmesura benigniana, cuyo blanco es aquí uno de los representantes

de la nueva clase política emergida a mediados de los años 90. Visceralmente opuesto a las iniciativas votadas por la mayoría, el antihéroe aparece una vez más aislado y toma la palabra, frente a una asamblea airada, para defenderse de los numerosos cargos de los que le acusan (acosar al administrador, meter chicle en las cerraduras, robar los enanos de jardín y las bombillas de los espacios colectivos…). El desfase entre la grandilocuencia del alegato, a la medida de la mala fe de Loris, y la mezquindad de los hechos enumerados —auténticos ya que el espectador es testigo de estos en otras secuencias— rebaja y desacredita al modelo parodiado: es sencillo para el público transalpino identificar aquí los mecanismos oratorios subvertidos del empresario Silvio Berlusconi, entrado en política en 1994 y fundador del partido de centro-derecha *Forza Italia*, ridiculizado por Benigni, intelectual de izquierdas.

Aparte de esta sátira de la que es objeto, en este pasaje, el que fue elegido Presidente del Consejo de los Ministros en el año de la realización de la película, el relato se mofa más generalmente de las autoridades como artífices de la norma colectiva y garantes del contrato social. Para ello, el director bosqueja la pintura carnavalesca de un mundo al revés en el que dichas autoridades se revelan mucho más perturbadas que el propio « monstruo ». Al permitirle enseguida al espectador situarse del lado del protagonista, las interferencias entre los dos niveles narrativos le quitan de entrada todo crédito a la tesis dominante forjada por los poderes oficiales. Apoyándose en hechos interpretados de modo equivocado, el plan urdido conjuntamente por la policía y el experto psiquiatra pretende someter a Loris a una forma de tortura psicológica. El nerviosismo caricaturesco de Frustalupi, convencido de haber identificado al culpable al cabo de doce años de investigación, así como las convicciones inquebrantables de Taccone rayan con la obsesión e inscriben en el campo de la desviación patológica a los propios depositarios de la supuesta normalidad jurídica, mental y comportamental. A este respecto, Mileschi y Sacchelli (2006: 72-73) subrayan la fuerza subversiva de tal tipificación de los representantes del orden, recurrente en el cine de Benigni: « [e]sta inversión de los papeles, en que el loco presunto encarna el equilibrio y los garantes de la norma aparecen como unos enfermos, es una constante del cine de Benigni, y de lo burlesco en general ». De ahí que el personaje del experto psiquiatra se parezca a un científico loco, creador de un monstruo teórico concebido a partir de informaciones fragmentarias y deformadas por la aplicación sistemática de datos seudocientíficos. Pone a prueba al sospechoso mediante unas pruebas físicas y psicológicas absurdas (se invita por ejemplo en casa de Loris y se hace pasar por un sastre con el fin de realizar toda una serie de exámenes médicos), pruebas cuya eficiencia nunca cuestiona, incluso después de la revelación de la identidad del verdadero psicópata.

Este delirio interpretativo de las autoridades oficiales, motor del exceso subversivo y piedra angular del relato, introduce en filigrana una denuncia de la represión moral en una sociedad contemporánea impregnada de conservadurismo. En efecto, la policía y el médico parten del postulado que cualquier respuesta a un estímulo sexual es síntoma de monstruosidad moral; un postulado objetivamente discutible, como advierte una de las agentes de policía convocadas por el comisario al principio de la película. Por su parte, el seductor Pascucci preconiza, como ya lo hemos visto, no ceder nunca a una mujer que le tira los tejos a un hombre, aunque ello implique someter el cuerpo masculino a una frustración devoradora. Esta lucha colectiva obsesiva en contra de los instintos más naturales invita al espectador a preguntarse si, al fin y al cabo, el origen de la criminalidad monstruosa no reside precisamente en la esencia excesivamente represiva de la propia sociedad italiana. Guiados por Jessica, única figura de mesura y lucidez, las autoridades y el espectador descubren al final del relato que el asesino no es sino el profesor de chino de Loris; en otros términos, un hombre aparentemente afable y bien integrado en el cuerpo social, pero en quien el cumplimiento de normas morales rígidas ha acabado engendrando una verdadera neurosis, hasta el punto de volverle incapaz de contener sus pulsiones más primarias, y de despertar a su monstruo interior.

Más allá de esta sátira social, conviene comentar por fin las resonancias metadiscursivas de una reflexión crítica que se extiende a la fabricación del propio relato fílmico. Al desarrollar dos niveles narrativos autónomos que avanzan por sus respectivos raíles hasta que, por medio de Jessica, se establece una junción final, posibilitando así la revelación de la verdad, Benigni plantea la cuestión fundamental de la elaboración de la ficción cinematográfica, como él mismo

lo explicó (MILESCHI y SACCHELLI, 2006: 165). El episodio de la proyección organizada en la comisaría por Taccone y Frustalupi (Figura 6) es particularmente significativo: en esta secuencia se emiten las imágenes de la vida cotidiana de Loris, grabadas en la calle por una cámara oculta y montadas de tal forma que corroboran perfectamente la exposición del psiquiatra a propósito de las desviaciones sexuales del presunto « Monstruo » y acaban provocando la salida de todas las agentes de policía presentes en la reunión, horrorizadas. En un segundo nivel de lectura, se puede considerar este montaje encajado como la metáfora de la manipulación de la que es objeto el espectador de cine, frente a las imágenes de una realidad filtrada por el objetivo de la cámara, cortadas, manipuladas, y cuyas fracciones el director combina a su antojo. A fin de cuentas, ¿acaso sea el propio cineasta una entidad parecida a las autoridades en el relato, capaz de elaborar su propia ficción a partir de una recreación fragmentaria e inevitablemente deformadora —monstruosa— de lo real?

En sustancia, Benigni examina los resortes del exceso a través de la lente de la monstruosidad, en una comedia íntimamente vinculada con el contexto político y económico de la Italia de mediados de los años 90: en el clima de una recuperación económica cuyas cenizas apenas ocultan la realidad del paro, la angustia colectiva suscitada por los crímenes atroces del psicópata resuena con el horror infundido a una sociedad materialista por aquellos que se encuentran en la imposibilidad de consumir. La descodificación de la sátira revela por tanto que el miedo al monstruo se confunde con el rechazo al desempleado, ser eminentemente marginal, por la comunidad. Desde la franja en la que le mantienen, el bufón Loris, individualista por necesidad, actúa para desestabilizar los fundamentos de la vida en sociedad. Sus excesos no atañen sólo a la transgresión de un límite normativo sino que implican también una verdadera subversión de este orden establecido que intenta reprimirle, hasta eliminarle. De hecho, no es por nada que Jessica, único ser razonable en la diégesis, ayuda a Loris en sus estratagemas cotidianas y, en el epílogo, traba con él una relación amorosa. Si el espectador acepta sin dificultad la idea de que una representante de la ley pueda dejarse desviar del supuesto buen camino, es porque el relato, en su lógica carnavalesca, le prohíbe adherirse a las definiciones de la norma planteada por los poderes oficiales. Conjugadas con la puesta en escena del cuerpo burlesco, las estrategias de la exageración y la inversión desplegadas por Benigni desvelan los desbarajustes de la sociedad italiana contemporánea, que no es sino el verdadero monstruo retratado en la película. El cineasta contempla sus aberrantes mecanismos represivos a través de la lupa deformadora del exceso y actualiza de este modo la crítica social que esbozó en su primera comedia, *Berlinguer, te quiero*[9] (*Berlinguer, ti voglio bene*, 1977): en este filme, el joven Cioni Mario, seducido por las sirenas del comunismo, sufre en carne propia la moralidad de una sociedad toscana atenazada entre modernización y tradicionalismo, perturbada por los trastornos sociopolíticos del final de los años 70. Dos décadas después, es tentador considerar a Loris como una evolución de Cioni Mario y como la encarnación del desencanto del bufón benigniano, frente a la imposible viabilidad del ideal comunitario en la Italia del extremo final del siglo XX.

Notas

1 Aunque no se pueda estudiar en el presente trabajo, cabe señalar que la trayectoria artística de Benigni está profundamente influenciada por la cultura poética italiana: su creación bebe de las fuentes de los padres de la literatura nacional como Dante Alighieri (1265-1321) y el "dolce stil nuovo", Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375), pero también poetas contemporáneos como Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Dino Campana (1885-1932) o Eugenio Montale (1896-1981), entre otros. De hecho, la *Divina Commedia* le inspiró a Benigni un exitoso *one man show*, *Tutto Dante*, representado entre 2006 y 2013, que mezclaba la exégesis del famoso poema medieval con la sátira de la Italia contemporánea. Véanse algunas monografías dedicadas al actor-cineasta y a las raíces de su obra: PARIGI, S. (1989). *Roberto Benigni*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane ; MASI, S. (1999). *Roberto Benigni*. Roma: Gremese ; BORSATTI, C. (2002). *Roberto Benigni*. Milano: Il Castoro cinema.

2 Entre ellos, citemos a Giuseppe Bertolucci, Federico Fellini, Jim Jarmush, Blake Edward o, más recientemente, Woody Allen.

3 Se trata muy probablemente de una alusión al "mostro di Firenze", asesino en serie que aterrorizó a la población de Florencia entre 1968 y 1985. Sobre este suceso, consúltese la siguiente crónica: FIORUCCI, A. (2012). *24 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. [s.l.]: Morlacchi.
4 « Ma non dovete pensare che sia un uomo orrendo e schifoso. Egli è sicuramente un tipo comune, qualunque. Il problema è che dietro a quella maschera di banalità, c'è un violentatore, c'è un vizioso, c'è un uomo avido di sesso là dietro a quella maschera di uomo per bene. C'è un mostro. » (Traduce la autora)
5 « Un comportamento poco consono alla civile convivenza democrática » (Traduce la autora)
6 « Vaffanculo alla maggioranza! » (Traduce la autora)
7 Es de subrayar sin embargo que si bien el sexo (y las frustraciones que genera en este caso) está muy presente, la aproximación corporal de Benigni excluye, en este largometraje, la otra vertiente del exceso carnavalesco que constituye la escatología, celebrada por varios otros personajes de su filmografía, en *Berlinguer, te quiero* (*Berlinguer, ti voglio bene*, 1977) o el ya citado *Soy el pequeño diablo*, por ejemplo. Algunos autores estudiaron de hecho la representación del cuerpo en Benigni a través del prisma de lo obsceno, omnipresente en las primeras creaciones e interpretaciones del actor-cineasta. Véase al respecto CONSENTINO, A. (1998). *La scena dell'osceno: alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*. Roma: ODRADEK.
8 Sobre las turbulencias que conducen a Italia a reinventar constantemente su funcionamiento democrático, véanse COLARIZI, S. (2007). *Storia politica della Reppublica : partiti, movimenti e istituzioni: 1943-2006*. Roma/Bari: Laterza y LAZAR, M. (2008). *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine.* Paris: Perrin.
9 Coescrita por Roberto Benigni y Giuseppe Bertolucci, y dirigida por este último.

Bibliografía

- AMIEL, V. (1998). *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAKHTINE, M. (1965). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard (trad. Andrée Robel).
- BORSATTI, C. (2002). *Roberto Benigni*. Milano: Il Castoro cinema.
- CELLI, M. (2001). *The Divine Comic: the Cinema of Roberto Benigni*. Landham/London: Scarecrow Press.
- COLARIZI, S. (2007). *Storia politica della Reppublica: partiti, movimenti e istituzioni: 1943-2006*. Roma/Bari: Laterza.
- CONSENTINO, A. (1998). *La scena dell'osceno: alle radici della drammaturgia di Roberto Benigni*. Roma: ODRADEK.
- CORBIN, A. (2005.). *De la Révolution à la Grande Guerre, Histoire du corps* (vol. 2). Paris: Seuil.
- DREUX, E. (2007). *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L'Harmattan.
- FIORUCCI, A. (2012). *24 small. Il dottore di Perugia e il mostro di Firenze*. [s.l.]: Morlacchi.
- FOUCAULT, M. (1999). « Cours du 22 janvier 1975 ». En *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*. Paris: Édition de l'École des Hautes Études/Seuil/Gallimard.
- GOVERNI, G. (2017). *Totò. Vita, opere e miracoli*. [s.l.]: Fazi.
- KRAL, P. (1984). *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. Paris: Stock.
- LAZAR, M. (2008). *L'Italie sur le fil du rasoir : changements et continuités de l'Italie contemporaine.* Paris: Perrin.
- MARX, R. (1999). *Roberto Benigni : portrait*. Prades: H. Berger.
- MASI, S. (1999). *Roberto Benigni*. Roma: Gremese.
- MILESCHI, C. y SACCHELLI, O. (2006). *Le Clown amoureux : l'œuvre cinématographique de Roberto Benigni*. Lyon: La Fosse aux Ours.
- PARIGI, S. (1989). *Roberto Benigni*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- VIGARELLO, G. (2005). *De la Renaissance aux Lumières, Histoire du corps*, (vol. 1). Paris: Seuil.

Destacados

[Anote las frases destacadas de su texto aquí. Debe extraer, aproximadamente, una por página para facilitar las tareas del maquetador]

- Página 1: El título del filme indica de entrada la omnipresencia del tema de la monstruosidad cuyas representaciones se estudiarán a la luz de su relación con la noción de exceso, confrontándolas a lo que se presenta en la diégesis como su revés, la supuesta « normalidad ».
- Página 2: Loris, quien ignora hasta el desenlace la cábala de la que es objeto, hereda en parte la inocencia del diablito Giuditta y del tímido Dante, a la par que prolonga la genealogía benigniana del hombre ordinario, trazada por los antihéroes de sus anteriores películas.
- Página 3: No obstante, aunque este hombre de a pie no corresponda para nada con los criterios psicopatológicos establecidos por las autoridades, su cotidianidad, puntuada de robos y subterfugios para evitar pagar su alquiler y sus facturas, está lejos de plasmar la imagen de un ser « normal », respecto a las reglas sociales que le imponen a cualquiera contribuir al buen funcionamiento de la comunidad.
- Página 4: A nivel de la puesta en escena, sus maniobras para sobrevivir al margen de lo que percibe como una dictadura de la mayoría implican la elaboración de una coreografía burlesca milimetrada, expresión de un cuerpo que no deja de luchar contra las barreras sociales y económicas erigidas por la comunidad.
- Página 5: La resistencia del protagonista que, desde las márgenes del cuerpo social, intenta minar sus mecanismos, participa también del propósito satírico de una cinta que se construye sobre los principios de la subversión y la inversión carnavalescas.
- Página 6: Este delirio interpretativo de las autoridades oficiales, motor del exceso subversivo y piedra angular del relato, introduce en filigrana una denuncia de la represión moral en una sociedad contemporánea impregnada de conservadurismo.
- Página 7: Si el espectador acepta sin dificultad la idea de que una representante de la ley pueda dejarse desviar del supuesto buen camino, es porque el relato, en su lógica carnavalesca, le prohíbe adherirse a las definiciones de la norma planteada por los poderes oficiales.

Pies de foto

[Si quiere que las imágenes de su artículo estén acompañadas por pies de foto, por favor, indíquelos aquí]

- [**Figura 1**] – [Pascucci y Loris: dos masculinidades antitéticas]
- [**Figura 2**] – [El barrio suburbial de Loris: los márgenes de la ciudad]
- [**Figura 3**] – [Las contorsiones del bufón]
- [**Figura 4**] – [« Flagrante delito »: el gag de la trituradora de carne y la linterna]
- **[Figura 5]** – [La coreografía burlesca de Jessica]
- **[Figura 6]** – [Proyección en la comisaría: manipulación de las imágenes robadas de Loris]

Título del artículo (inglés)

Slapstick and Monstrosities: a Rhetoric of Excess in Roberto Benigni's Comic Cinema

Palabras clave (español)

Cine italiano; Roberto Benigni; monstruosidad; exceso; normalidad; bufón, comedia

Key words (inglés)

Italian Cinema; Roberto Benigni; monstrousness; excess; normality; jester; comedy

Abstract (español)

En 1994, Roberto Benigni dirige la comedia de malentendidos *El Monstruo* (*Il Mostro*) cuyo protagonista, el marginal Loris, es víctima de un error judicial tan monstruoso como el asesino en serie por quien le toman las autoridades italianas a lo largo del relato fílmico. Como los anteriores filmes del cineasta, esta quinta película se polariza en torno a la figura burlesca del

bufón, encarnación de una escritura de la desmesura que Benigni pone al servicio de una pintura corrosiva de la Italia de los 90 y de sus disfuncionamientos. Se tratará precisamente de examinar los mecanismos de dicha retórica del exceso, fundamentada en un cuestionamiento constante de la dialéctica normalidad/monstruosidad. Los desbordamientos del personaje benigniano lo inscriben al margen de una comunidad contra la cual lucha vanamente, oponiendo la resistencia del cuerpo burlesco a las represivas normas sociales cuyos depositarios se empeñan en confinarlo en el territorio de lo monstruoso. Su situación literalmente excéntrica lo convierte en una figura excesiva, que no duda en transgredir el pacto fundador del cuerpo social. De hecho, la sociedad italiana se encuentra en el centro de la sátira plasmada por Benigni en una cinta donde estrategias carnavalescas y resortes burlescos se combinan para denunciar las aberraciones del orden establecido y el monstruoso poder de manipulación de sus representantes.

Abstract (inglés)

In 1994, Roberto Benigni directed the mistaken-identity comedy *The Monster* (*Il Mostro*) whose protagonist, the marginal Loris, is the victim of a miscarriage of justice as monstrous as the serial killer the authorities accuse him to be throughout the plot. Like in the director's four previous full-length films, this movie is centered on the comic figure of the jester, which embodies a rhetoric of excess that Benigni uses to paint a caustic representation of the Italy of the 1990s and of its dysfunctions. In this article, we will examine precisely the aforementioned rhetoric of excess based on a constant questioning of the dialectic normality/monstrosity. The excesses of the character –quite typical of Benigni's universe– trap him at the margins of a community against which he fights in vain. To the repressive social norms, he answers with the resistance of the burlesque body even though the guarantors of the former strive to confine him to the territory of the monstrous. His literally eccentric position turns him into an excessive figure ready to transgress the founding pact of the social body. In fact, the Italian society is at the heart of the satire organized by Benigni in a movie where the carnivalesque strategies and burlesque mechanisms are combined to expose the aberrations of the established order and the monstrous manipulative power of its agents.

Nota curricular (español)

Diane Bracco (Limoges, 1987) es profesora en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad de Limoges. Es titular de la *Agrégation* de lengua española (oposición a cátedra de instituto para docentes de Educación Secundaria) y doctora en Estudios Hispánicos por la Universidad París 8, con una tesis dedicada al exceso en el cine español de la democracia. Es autora de diversos artículos y ponencias sobre directores españoles como Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger, Santiago Segura o Jaume Balagueró. Actualmente, investiga sobre las filiaciones cinematográficas entre Italia y España.

Nota curricular (inglés)

Diane Bracco (Limoges, 1987) is a member of the Department of Iberian and Iberian American Studies at the University of Limoges. She obtained the *Agrégation* of Spanish and a PhD in Hispanic Studies (University of Paris 8) working on excess in the Spanish Cinema of democratic area. She dedicated various articles and papers to Spanish film directors such as Pedro Almodóvar, Bigas Luna, Álex de la Iglesia, Pablo Berger, Santiago Segura or Jaume Balagueró. Currently, she focuses her research on the cinematographic filiations between Italia and Spain.

E-mail

diane.bracco@unilim.fr

Dirección postal

14, place Winston Churchill
1er étage, appartement 3

87 000 LIMOGES
FRANCIA