

ORDEN Y CAOS. EL DISCURSO DE SILVIO BERLUSCONI SOBRE SU “DISCESA IN CAMPO” EN RELACIÓN CON INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA

DANIELE COMBERIATI

INTRODUCCIÓN

Este artículo analizará dos iconos visuales del primer discurso político programático de Silvio Berlusconi (1994). A través de las reflexiones de Carolina Martínez-López (2023) y Àngel Quintana (2023), se destacarán los motivos visuales del despacho y la fotografía de familia, reflexionando sobre los elementos que hacen de este discurso algo a la vez tradicional e innovador. Precisamente para comprender esta dicotomía tan específica, algunos elementos del discurso de Berlusconi se relacionarán con un discurso del personaje de Gian Maria Volonté en la película *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri,

1970). La capacidad de Berlusconi para recurrir a una imaginería visual tan diferente de la suya, e incluso opuesta, probablemente radica en una de las principales razones de su victoria política en 1994, como Mario Perniola (2011) y Alessandro Bertante (2007), cuyas teorías se emplearán en este análisis, han visto de manera excelente.

Antes de adentrarnos en el análisis visual del discurso, será necesaria una breve introducción histórica, ya que el contexto italiano de la primera mitad de la década de 1990 era sumamente complejo y estaba en constante evolución. A continuación, analizaremos los motivos visuales del despacho y la fotografía familiar, para luego compararlos con la escena cinematográfica mencionada. Finalmente, mediante un análisis comparativo

con algunas imágenes de la película de Elio Petri, analizaremos los elementos visuales y conceptuales aparentemente opuestos que Berlusconi logra incorporar en su narrativa, alcanzando así a un público más amplio, diverso en generaciones y orientaciones políticas.

LA DISCESA IN CAMPO DE SILVIO BERLUSCONI

El 26 de enero de 1994 marcó una fecha crucial en la historia italiana reciente: Silvio Berlusconi anunció oficialmente, en un discurso televisado de nueve minutos y veinticinco segundos, su *discesa in campo*¹, como él mismo describió su intención de fundar un partido político (Forza Italia) y presentarse a las elecciones previstas para el mes de abril siguiente. En la primavera del año anterior, un referéndum había aprobado el abandono del sistema electoral proporcional vigente desde 1948, en favor del sistema mayoritario.

El incipit queda grabado en la memoria colectiva: “Italia es el país que amo. Aquí tengo mis raíces, mis esperanzas, mis horizontes...”². La importancia del cambio en curso ya se comprende a partir de la presencia del discurso en la programación televisiva: el día anterior, Berlusconi había telefonado personalmente a Paolo Garimberti (Bresolin-Corbi-Feltri, 2014), entonces director del telediario de la segunda cadena nacional (Rai2), para pedirle que transmitiera el discurso completo en las noticias de las 20:00, simultáneamente con las otras dos cadenas nacionales (Rai1 y Rai3). Se trataba de un formato de transmisión exclusivo del Presidente de la República para su discurso ritual de fin de año el 31 de diciembre o para eventos excepcionales. Cuando Garimberti se negó, exigiendo un resumen de aproximadamente dos minutos para su emisión, Berlusconi respondió con una estrategia que observaríamos a menudo en los años siguientes: duplicar la comunicación pública en el sector privado, hasta el punto de volverla poco competitiva e ineficaz. El discurso se emitió a las

18:30 de la tarde como preestreno en Rete Quattro —el segundo canal del grupo Mediaset propiedad de Berlusconi— presentado por Emilio Fede, director del telediario TG4 y uno de los hombres más cercanos al futuro primer ministro. De esta forma, el canal privado alcanzó una audiencia muy alta, muy por encima de los estándares habituales y paradójicamente se posicionó como una fuente “libre” e independiente, emitiendo contenido que las cadenas públicas buscaban censurar o limitar. Es importante no pasar por alto la cuestión de la “libertad” de los canales de información privados —aunque usar el término en esta ocasión pueda parecer instrumental, si no totalmente fuera de lugar—, ya que será uno de los fundamentos teóricos del debate.

Si bien el texto ha sido analizado exhaustivamente, tanto lingüísticamente como en términos de contenido (Deni-Marsciani, 1995; Campus, 2004; Viggen, 2018), examinar algunos motivos visuales relacionados con la puesta en escena del discurso puede ayudarnos a reflexionar sobre lo que Berlusconi representó para el electorado italiano en ese preciso momento histórico y qué tipo de referencias traía consigo. De hecho, debemos reflexionar, ante todo, sobre el período que Italia vivía, sumida en una de las crisis políticas y culturales más profundas desde la Segunda Guerra Mundial. El escándalo político conocido como *Tangentopoli* (Manos Limpias) había aniquilado a la clase dirigente que había gobernado el país durante más de treinta años: debido a sobornos y financiación ilícita de partidos, políticos influyentes de los principales partidos habían sido arrestados —Renato Pollini del Partido Comunista, Maurizio Prada de los Demócratas Cristianos, Mario Chiesa del Partido Socialista—; varios empresarios industriales habían sido investigados o arrestados, algunos de ellos —los más conocidos fueron Raul Gardini y Gabriele Cagliari, ex presidente de la Agencia Nacional de Hidrocarburos— se suicidaron, otros protagonistas políticos —Bettino Craxi, ex primer ministro socialista— huyeron al extran-

jero. Este proceso fue particularmente rápido y parecía irreversible: los italianos comenzaron a conocer las hazañas del magistrado Antonio Di Pietro y de su equipo *Mani Pulite* que luchaba contra la corrupción, mientras que la televisión, a diario, transmitía noticias de nuevas investigaciones y arrestos, con nombres cada vez más altisonantes y declaraciones oficiales de figuras políticas prominentes que eran rápidamente desmentidas al día siguiente, al inicio de los nuevos arrestos (Della Porta, 1992).

Pero el escándalo político y financiero no fue el único problema importante que enfrentó Italia en aquellos años: el 23 de mayo y el 19 de julio de 1992, los jueces Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, miembros destacados del grupo antimafia formado en la década de 1980 y cuyo logro más notorio fue el juicio de 1986 contra la organización criminal *Cosa Nostra*, fueron asesinados en atentados mafiosos. Sus muertes revelaron la debilidad del aparato estatal en la lucha contra la mafia, así como la probable infiltración de algunos mafiosos en las estructuras de la República. Lo que hizo esos años aún más inquietante fue la naturaleza de los atentados de la mafia: el 27 de mayo de 1993, en Florencia, cerca de la Galería de los Uffizi, un coche bomba mató a cinco personas e hirió a cuarenta; pocos días antes del discurso de Berlusconi, el 23 de enero de 1994, una bomba estaba a punto de explotar en el Estadio Olímpico de Roma durante el partido de fútbol entre la Roma y el Udinese, al que asistieron decenas de miles de personas. Probablemente habría sido la mayor masacre de la historia de la República Italiana, pero la bomba no explotó, teóricamente debido a un fallo en el dispositivo (Padellaro, 2020).

A estas tensiones internas, hay que añadir el contexto internacional, con la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, que había cambiado radicalmente el papel de Italia en el escenario internacional y provocado la disolución o reorganización de muchos de los partidos históricos de la Primera República, en particular el PCI y la Demo-

cracia Cristiana. Es en este contexto que comienza la historia pública oficial de Silvio Berlusconi, con un discurso que marcaría un antes y un después en la política y la estrategia de comunicación italiana.

SEMILLAS Y ESPORAS, ORÍGENES Y REESCRITURAS

El discurso de Berlusconi ha tenido numerosas reinterpretaciones y reescrituras cinematográficas, algunas literales, otras más imaginativas. En su película *El Caimán* (Il Caimano, Nanni Moretti, 2008), Nanni Moretti presenta cuatro Berlusconi diferentes: el Berlusconi *real* con imágenes de archivo; las escenas intercaladas con el actor Elio De Capitani, un conocido imitador de Berlusconi en los cabarets milaneses; Michele Placido, quien se supone que imita a Berlusconi en la película *meta-ficcional*; y el propio Moretti, quien lo imita en la simbólica escena final. El discurso se cita varias veces en otra película biográfica, *Silvio (y los otros)* (Loro: International Cut, Paolo Sorrentino, 2018). Pero estos son solo los ejemplos más conocidos, ya que el discurso se reitera en otras películas: en el segundo episodio de *La mala copia* (La Brutta Copia, Massimo Ceccherini, 2013) dos personajes repiten obsesivamente algunas frases de la *discesa in campo*, mientras que en *Nirvana* (1997), la película de ciencia ficción de Gabriele Salvatores, el presidente de la empresa “Cibo Italia” escenifica un discurso publicitario muy parecido a lo de Berlusconi.

Estos son solo algunos ejemplos de un mar de referencias, citas, recreaciones y reescrituras cinematográficas de este discurso. Por otro lado, este proceso de emulación paródica parece inevitable desde la propia construcción del discurso: una maniobra publicitaria más que electoral, concebida por ejecutivos de Publitalia, la agencia de publicidad de Berlusconi, que, empleando las prácticas de la ficción cinematográfica, escenificó una historia en gran medida ficticia. Así, el método narrativo —es decir, «hacer creer al público» en la calidad del producto propuesto— era más

importante que su apego a la realidad. Se trataba de una ficción visual que, dado su impacto en el panorama político y cultural italiano, sólo podía generar otras narrativas, generalmente críticas o paródicas.

Resulta igualmente útil considerar la iconografía visual que el discurso de Berlusconi ofreció a su audiencia. Si bien se presentó como una novedad en el panorama político nacional, el futuro primer ministro italiano enfatizó su figura pública ya consolidada, conocida como empresario de medios y deportista, proyectando así una imagen tranquilizadora. Si bien su discurso de *discesa in campo* fue, de hecho, su primera intervención política “explícita”, Berlusconi ya se había expresado sobre temas políticos en varias ocasiones, confirmando su relación privilegiada con el entonces secretario del PSI, Bettino Craxi —en la segunda mitad de los años ochenta—, criticando al ministro de Telecomunicaciones antes de que la ley Mammi de 1990 le otorgara el derecho legal a transmitir a nivel nacional, y respaldando al candidato a la alcaldía de Roma, Gianfranco Fini —miembro del partido de derecha Alleanza Nazionale— en 1993. Sin embargo, estos siempre fueron juicios oportunos, fruto de circunstancias contingentes y vinculados a sus propias actividades empresariales. Pero su *discesa in campo* el 26 de enero de 1994 pretendía ser algo diferente, un texto programático con un impacto inmediato: por ello, tanto los elementos vinculados a la tradición política como los de novedad debían estar presentes y ser reconocibles.

Si bien los aspectos innovadores son totalmente cuestionables en términos de contenido, no puede decirse lo mismo de la forma: Berlusconi, en ese momento, cambió para siempre la comunicación política italiana, inspirándose no solo en su propia actividad como empresario mediático, sino también en un imaginario visual colectivo muy específico. En este artículo, conectaré las formas visuales del discurso de enero de 1994 con una escena de la película de Elio Petri, *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Indagine

su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970), protagonizada por Gian Maria Volonté. Esta película se encuentra ideológicamente muy alejada de las ideas propuestas en el discurso, pero quizás sea precisamente al ahondar en esta fractura —una contradicción aparentemente irreconciliable— que podamos destacar algunos elementos menos obvios, pero cruciales, del éxito de Berlusconi y de su atractivo para los italianos. Como hemos visto, las esporas de este discurso eran predecibles. Sin embargo, buscar las semillas puede conducir a resultados inesperados.

ICONOS VISUALES. EL DESPACHO Y LA FOTO DE FAMILIA

Dentro de una construcción visual bastante clásica —un político hablando desde un escritorio mientras lee un papel— dos elementos destacan por su novedad en el panorama de la comunicación política italiana de la época: el lugar donde se filma y graba el discurso, y un detalle que aparece detrás de Berlusconi, dos fotografías familiares. Este detalle, aunque aparentemente irrelevante, confiere a la escena un significado completamente diferente. Hasta entonces, de hecho, los lugares donde los políticos filmaban sus discursos oficiales no eran privados: el Presidente de la República, en su discurso de fin de año a la nación, hablaba desde el Quirinal, la sede del poder que no era en absoluto de su propiedad. Era un lugar con cierta sacralidad, incluso desde una perspectiva iconográfica: detrás del Presidente de la República se veían la bandera nacional —ahora acompañada de la bandera europea— y a veces un árbol de Navidad, una síntesis perfecta de la compleja relación entre laicismo y religión en la política italiana. Ese lugar, en cualquier caso, no era suyo: al año siguiente —o en un futuro más lejano—, otro Presidente de la República grabaría un discurso distinto para el 31 de diciembre, pero el árbol y la bandera siempre estarían allí, inmóviles, recordándonos que, aunque los políticos cambian, los símbolos del poder nunca les pertenecen del todo.

**EL MENSAJE DE BERLUSCONI
COMUNICA Y ES AL MISMO TIEMPO.
OFRECE UN CONTENIDO TEMÁTICO
Y CONVENCIONAL, PERO AL MISMO
TIEMPO POSEE UN SIGNIFICADO
INTRÍNSECO QUE RESULTARÁ DECISIVO
PARA LA CONTINUIDAD DE SU CARRERA
PÚBLICA: UN DISTANCIAMIENTO
DE LAS ESTRUCTURAS POLÍTICAS
COLECTIVAS TRADICIONALES PARA
AVANZAR HACIA UNA REPRESENTACIÓN
INDIVIDUALISTA, BASADA EN EL CULTO A
LA PERSONALIDAD QUE APARENTEMENTE
OSCURECE —PERO OBVIAMENTE NO
BORRA— LA IDEOLOGÍA POLÍTICA**

Berlusconi, sin embargo, revoluciona este concepto: el lugar es su despacho, como se desprende de la foto de familia en la estantería del fondo y del hecho de que los libros parecen haber sido consultados recientemente, pues algunos se ordenaron a toda prisa y otros siguen abiertos. Se trata, por tanto, de un despacho en el que el político trabajó hasta poco antes de grabar su discurso, un elemento perfectamente en acorde con la imagen que Berlusconi quiere proyectar de sí mismo: la de un emprendedor activo e incansable, que no tiene tiempo, como otros políticos, para preparar su discurso, porque su *verdadero* trabajo está en otro lugar. Panofsky ya había señalado cómo todo objeto creado por el ser humano es una herramienta o vehículo de comunicación (Panofsky, 1982): el mensaje de Berlusconi comunica y es al mismo tiempo. Ofrece un contenido temático y convencional —desde la perspectiva de la estructura del discurso, es un mensaje bastante *clásico* para los estándares de la comunicación política de la época—, pero al mismo tiempo posee un significado intrínseco que resultará decisivo para la continuidad de su carrera pública: un distanciamiento de las estructuras políticas colectivas tradicionales —ya

sean institucionales, estatales o simplemente de partido— para avanzar hacia una representación individualista, basada en el culto a la personalidad que aparentemente oscurece —pero obviamente no borra— la ideología política.

La escena de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* en la que Gian Maria Volonté —el nombre del personaje nunca se revela en la película, simplemente se le conoce como “el doctor”—, un funcionario de seguridad pública, se dirige a la prensa tras un asesinato, presenta algunas similitudes y otras tantas diferencias con el discurso de Berlusconi. El contexto, obviamente, es completamente distinto: se trata de una rueda de prensa en la que “el doctor” pretende tranquilizar al público, conmocionado tras el macabro asesinato de una mujer (Augusta Terzi, interpretada por Florinda Bolkan). El discurso de Volonté es particularmente emotivo —mucho más que el de Berlusconi—: describe un escenario casi apocalíptico de caos y violencia, que solo la acción decisiva de la policía puede sofocar. Por supuesto, el lugar donde pronuncia su discurso no tiene nada de personal: no hay despacho privado ni foto familiar detrás que priorice el individuo sobre el colectivo. Sin embargo, su discurso —Volonté sostiene una hoja de papel en la mano, que mira alternativamente, equilibrando constantemente la lectura y la improvisación— recuerda mucho a la forma en que Berlusconi pronunció las palabras durante su *discesa in campo*. El discurso de Berlusconi es una investidura política, por lo que el tono escrito está menos cargado de emoción, pero la constante alternancia entre lectura e improvisación —lo que en italiano se llama “andare a braccio” o sea “hablar de memoria”— nos lleva al umbral de una nueva era política. Leer un discurso, de hecho, significa ante todo escribirlo, y por lo tanto prepararlo con antelación. Se asume que un político o una figura pública, especialmente un miembro de una institución o partido, no lo escribe él mismo o, al menos, lo hace revisar para obtener la aprobación —o en todo caso una opinión positiva— de las ins-

tituciones a las que pertenece. Hablar sin leer, por el contrario, deja más espacio a la improvisación y, por tanto, en un proceso hacia la individualización de la política, enfatiza las habilidades oratorias del individuo, que también se vuelven estratégicamente más importantes que el cumplimiento de las directivas del grupo.

La política italiana de la época aún se caracterizaba por una forma de comunicación política muy clásica (Cosenza, 2012; Mazzoleni, 1998), con algunas excepciones notables: dentro del Partido Comunista, la comunicación de Enrico Berlinguer fue particularmente innovadora gracias a su capacidad para generar empatía con sus oyentes; Bettino Craxi, secretario del Partido Socialista, fue especialmente apreciado por sus habilidades oratorias. Sin embargo, incluso en sus discursos más famosos, surge un tipo de comunicación vertical, en la que el político se dirige a su audiencia desde una posición jerárquicamente superior y en la cual se presta mayor atención al método de comunicación. Volonté en *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* y Berlusconi en su *discesa in campo* experimentan los mismos temores e inquietudes que sus oyentes. El discurso del agente de seguridad pública es tan emotivo porque él también teme la creciente violencia en las ciudades italianas; Berlusconi “desciende” a la política —abandonando así una posición superior y teóricamente privilegiada— porque teme el rumbo que está tomando Italia. Son dos personas como nosotros, que se mueven entre nosotros, pero mejores. Siguiendo sus lógicas, deberíamos estar agradecidos y sentir alivio: una vez más, en la historia italiana, un hombre fuerte traerá orden al caos.

Esta es, por cierto, una escena que el público italiano ya había empezado a ver, pero que se repetiría con mayor frecuencia en las películas *poliziottesche* —versión italiana de las películas de crimen—, que, especialmente en las décadas de 1970 y 1980, ofrecerían una versión singular de la violencia institucional y de los grupos terroris-

tas que prevalecían en el país en aquel entonces (Lupi, 2001; Tentoni-Cozzi, 2010). El policía que se explica y presenta su plan para restablecer el orden —como si fuera un político— ante un público de periodistas es un elemento clásico de las películas policíacas italianas, tomado del género estadounidense, pero con algunas diferencias: el policía italiano no pertenece a una organización superior que pueda legitimarlo o deslegitimarlo —como podría ser el caso del FBI—, ni es un detective privado que lucha contra el mundo. El policía italiano es un miembro integral del Estado, y la violencia que propugna no solo es, según sus criterios, necesaria para restablecer el orden, sino también, en el período histórico particular que vive el país —los “años de plomo”—, la única manera de frenar el avance del terrorismo comunista. Para lograr este objetivo, todos los medios están permitidos. En este sentido, podemos ver la película *Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958), entre los modelos de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*: al igual que en la película de Petri, también en este caso el protagonista es un policía corrupto que altera la realidad para visibilizar sus propias acciones. El policía de Petri va aún más lejos: se presenta como defensor de la ley para restablecer el orden, pero él mismo mató a la mujer cuyo asesino busca; creó el caos a sabiendas para legitimar su propia violencia, pero al hacerlo se encuentra ante un enigma irresoluble —que el guion, en efecto, deja sin respuesta—, porque si realmente quisiera respetar la ley, por coherencia tendría que arrestarse. Es evidente que el personaje arrastra un dilema moral que no dista mucho de lo que Berlusconi insinúa en su discurso: «¿qué estamos dispuestos a sacrificar por nuestra seguridad? ¿Qué violencia es éticamente justa? ¿Y cuál de las dos generó la otra?» Incluso Berlusconi, si lo pensamos detenidamente, contribuyó al caos en el que se encuentra el país: era muy cercano al partido y al político más atacado por los jueces por corrupción —el PSI y Bettino Craxi—, gracias a lo cual obtuvo enormes ventajas para sus empresas;

hizo tratos con organizaciones criminales para contratos y obras de construcción en una época en que la mafia luchaba abiertamente contra el Estado (Ignazi, 2014); fue un rostro público reconocido y exitoso de esa “primera república” que ahora afirma repudiar. Al igual que Gian Maria Volonté, se anticipa a las preguntas de los periodistas con un discurso prefabricado en el que, de culpable, se erige en defensor de las víctimas.

Detengámonos un momento en el despacho de Berlusconi. Este espacio también es, en última instancia, una creación artificial, escenificado *como si* fuera real. Basándonos en las reflexiones de Àngel Quintana (2023), observamos cómo el despacho es, ante todo, el lugar donde se toman las decisiones, por lo tanto la verdadera cámara de poder. Pero, como hemos visto, Berlusconi, a diferencia de políticos anteriores, traslada esto a un contexto completamente privado, dando así la impresión de que el poder mismo es un asunto personal para él. Además, no debe subestimarse que el público italiano ya había tenido la oportunidad de reflexionar sobre la relación entre el espacio público y privado y la actividad de Silvio Berlusconi: en una famosa entrevista emitida en 1986, en respuesta a una pregunta del periodista Enzo Biagi, Berlusconi respondió que solía trabajar incluso con fiebre, tomando decisiones importantes en la cama y trasladando su despacho a su habitación privada. Fue una especie de presentación pública del futuro primer ministro, quien, tras adquirir el equipo de fútbol AC Milan, aspiraba a convertirse en un icono nacional —no es casualidad que la entrevista se emitiera en Canale 5, cadena de la que era propietario—. Por lo tanto, la superposición entre los espacios de trabajo públicos y privados ya se había producido, y en cierto modo el discurso sobre su *discesa in campo* en 1994 lo subraya, contribuyendo a la delicada dinámica de novedad y tradición a la que Berlusconi aspiraba: los italianos ven al mismo empresario de antes, dispuesto a fusionar las esferas públicas y privadas; al mismo tiempo, sin embargo, Berlusconi habla desde un despacho,

un lugar más apropiado que un dormitorio para un discurso de compromiso político, una señal inequívoca de su capacidad para institucionalizarse sin perder la fidelidad a sí mismo.

Un elemento adicional contribuye a hacer este espacio aún más personal. Me refiero a las dos fotografías de su biblioteca: la primera muestra a sus hijos de su primer matrimonio (arriba a la derecha), mientras que la segunda lo retrata con sus hijos menores, nacidos de la unión con Veronica Lario, su esposa por aquel entonces. El espacio simbólico que ocupan ambas imágenes también es particular: de derecha a izquierda, forman una línea diagonal con el propio Berlusconi en el centro, vínculo entre dos familias diferentes, capaz, por tanto, de ser simultáneamente un hombre de tradición —sus hijos, ya adultos, que pueden descubrir el mundo sin él— y de innovación —sus hijos pequeños, con los que aún juega y acompaña en la vida—. Susan Sontag escribe que la fotografía es siempre una ausencia o una pseudo-presencia (Sontag, 1979: 9): en este caso, es inevitable notar la ausencia de las dos esposas, un espectro derridiano cuya desaparición hace que sus contornos sean aún más claros y

EL DESPACHO DE BERLUSCONI TAMBIÉN ES, EN ÚLTIMA INSTANCIA, UNA CREACIÓN ARTIFICIAL, ESCENIFICADO COMO SI FUERA REAL. BASÁNDONOS EN LAS REFLEXIONES DE ÀNGEL QUINTANA (2023), OBSERVAMOS CÓMO EL DESPACHO ES, ANTE TODO, EL LUGAR DONDE SE TOMAN LAS DECISIONES, POR LO TANTO LA VERDADERA CÁMARA DE PODER. PERO, COMO HEMOS VISTO, BERLUSCONI, A DIFERENCIA DE POLÍTICOS ANTERIORES, TRASLADA ESTO A UN CONTEXTO COMPLETAMENTE PRIVADO, DANDO ASÍ LA IMPRESIÓN DE QUE EL PODER MISMO ES UN ASUNTO PERSONAL PARA ÉL

evidentes. El abrazo en la fotografía a la izquierda —la que muestra a los hijos del segundo matrimonio—, siguiendo las reflexiones de Carolina Martínez-López (2023), no solo podía transmitir una idea tranquilizadora de paternidad lúdica y moderna, sino también acentuar la posición de Berlusconi en la imagen. Solo él es capaz de mantener unidas a las dos familias —que, de hecho, se representan divididas y en dos momentos diferentes—, así como solo él puede crear la síntesis entre tradición e innovación que Italia necesita.

Berlusconi aún no era un político en el sentido tradicional del término, ni contaba con una ideología que lo posicionara con precisión: era ciertamente anticomunista y liberal, pero su trayectoria política, rastreable a través de sus amistades y declaraciones públicas, fue bastante caótica antes de 1994. Mantuvo una estrecha relación con el PSI de Bettino Craxi, que seguía una línea política muy específica: menor injerencia pública en los negocios, anticomunismo programático y adhesión al Pacto Atlántico y a la alianza con Estados Unidos. Incluso antes, su nombre ya figuraba entre los inscritos en la P2, una logia masónica de derecha y reaccionaria creada con fines anticomunistas. Como se informó anteriormente, en 1993 expresó su preferencia por la candidatura a la alcaldía de Roma de Gianfranco Fini, secretario de Alianza Nacional, un partido de derecha surgido de las cenizas del Movimento Sociale Italiano (MSI), nacido a su vez tras la disolución del Partido Nacional Fascista (PNF) en 1946. Como puede verse, estas son posiciones distantes, si no francamente contradictorias, dentro de las cuales es difícil encontrar una narrativa coherente. Al carecer de un pasado ideológicamente reconocible, Berlusconi convierte esta deficiencia en una ventaja: los italianos no lo votarán por lo que representa, sino por quién es. Por lo tanto, prioriza su vida privada —su despacho personal, fotos familiares— para convencer al electorado: si la confianza en los políticos está por los suelos tras el escándalo de *Tangentopoli*, nadie podría dudar de la autenticidad de sus afectos privados.

UN LUGAR DIFERENTE PARA UNA NARRATIVA DIFERENTE

La imagen es fija, el discurso está preparado, la cámara está inmóvil, permitiendo como máximo algunos acercamientos para resaltar el rostro del orador en los momentos de mayor énfasis. Estoy describiendo el vídeo de Berlusconi, pero se podrían usar las mismas palabras —con una ligera diferencia, dado que en cierto momento la cámara opta por un plano general que también muestra a los colegas del “doctor”— para la escena mencionada con Gian Maria Volonté. Un recurso visual bastante clásico: cámara fija, plano medio, foco en el orador, atención a los detalles en los bordes del plano y primeros planos en momentos específicos. Por lo tanto, podemos preguntarnos cuáles son las razones no solo del éxito de este vídeo —un éxito que tiene consecuencias concretas, ya que no sólo sigue siendo ampliamente visualizado en YouTube y en las redes sociales, sino que marcó el inicio de una victoria electoral entonces inesperada y la presencia constante de Forza Italia en el parlamento—, sino también de su innegable originalidad. Aquí también nos adentramos en la delicada dinámica de la tensión entre la tradición y la innovación que transmite la puesta en escena de la *discesa in campo*. Un vídeo que, en definitiva, es clásico, o al menos reconocible —y por lo tanto familiar— y que destaca un momento de ruptura, una bisagra entre la Primera y la Segunda República. Como se ha señalado anteriormente, el lenguaje político de Berlusconi ya ha sido analizado, tanto en lo que respecta a este discurso como a la evolución de su carrera. Este no es, sin duda, el lugar para reiterar lo que ya se ha escrito en otras ocasiones; los únicos elementos que quiero destacar son dos: el uso constante de la metáfora del fútbol, que en aquel momento aún no había entrado en el lenguaje político italiano con tanta continuidad (Amadori, 2002); y el uso de lítotes, antes de concluir la discusión con un lenguaje mucho más explícito y directo. Los lítotes, empleados

principalmente para describir a oponentes políticos, se convierten así en una especie de falsas atenuaciones de sus presuntos defectos, para luego ceder a una jerga más coloquial en la conclusión del discurso, resaltando aún más los aspectos negativos. En el discurso de Berlusconi, los «comunistas» son aquellos que «nunca han encontrado la plena ciudadanía» en la democracia, «no están preparados» para gobernar el país, «no han cambiado», para finalmente transformarse, de forma mucho más explícita, en propagadores del odio de clase y la envidia social. Esta es una estratagema también empleada por Gian Maria Volonté en *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*: su discurso no se centra, de hecho, en el asesinato que acaba de cometer —del cual él mismo es el autor—, sino en el papel de los presuntos autores, los anarquistas y miembros del movimiento estudiantil, que «no respetan la ley» y, por lo tanto, deben ser aniquilados «por cualquier medio».

A través de esta forma familiar y en parte innovadora, Berlusconi crea las condiciones para la inserción de la pieza más delicada de su mosaico: la construcción artificial de un mundo totalmente imaginado para ser presentado como verdadero al público. Gian Maria Volonté, en su discurso a la

BERLUSCONI PUEDE CONSTRUIR UNA LÍNEA TEMPORAL ALTERNATIVA CON UNA FACILIDAD CAUTIVADORA QUE SUS OYENTES PODRÍAN NO RECONOCER EN ESE MOMENTO, PERO QUE PRONTO SE CONVERTIRÁ EN UNA DE SUS ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN MÁS EFECTIVAS: ELUDIR LOS HECHOS (Y, POR LO TANTO, LA VERDAD), PARA ADENTRARSE EXCLUSIVAMENTE EN EL MUNDO DE LA NARRACIÓN. NO ES IMPORTANTE QUE LOS POLÍTICOS REALMENTE HAGAN ALGO, PERO ES CRUCIAL QUE DIGAN ALGO

prensa, partía de una innegable ventaja sobre su audiencia, ya que era el único que conocía exactamente cómo se habían desarrollado los acontecimientos. El policía se encontraba en la misma posición por la cual, según Hitchcock (Truffaut, Scott, 1966), se podía crear suspenso en lugar de sorpresa, como había destacado la famosa escena de *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1966), donde una mujer argelina miembro del FLN entra en un bar de militares franceses con una bomba escondida en su bolso: los espectadores y la protagonista conocen los hechos, mientras que el resto de los personajes en escena los desconocen. La tensión de la secuencia se construye precisamente sobre esta disparidad de conocimiento: mientras escuchamos a Volonté reconstruir una versión completamente inventada de los hechos, esperamos que sea desenmascarado tarde o temprano, que un colega intuya la verdad, o que un periodista lo presione con preguntas incómodas que lo lleven a revelarse. Este estado de suspensión de la realidad nos trae tanto alivio —el protagonista no ha sido desenmascarado y el proceso de identificación puede continuar— como angustia —la verdad podría salir a la luz tarde o temprano—. Este suspense se constituye como un mecanismo narrativo, sin duda, pero sobre todo como un dispositivo que puede cambiar el contexto. La tarea de Berlusconi, sin embargo, es más delicada: el futuro primer ministro se dirige a un público que, en teoría, sabe cómo se han desarrollado las cosas en Italia en los últimos años, y el nivel de conocimiento entre él y su audiencia es igual. En estas condiciones, es más difícil construir una realidad completamente ficticia, por lo que primero necesita crear un entorno familiar, en ambos sentidos: vinculado a su familia, con las fotografías previamente analizadas; familiar para el público, con una puesta en escena tranquilizadora.

A partir de este contexto, Berlusconi puede construir una línea temporal alternativa con una facilidad cautivadora que sus oyentes podrían no reconocer en ese momento, pero que pronto se

convertirá en una de sus estrategias de comunicación más efectivas: eludir los hechos (y, por lo tanto, la verdad), para adentrarse exclusivamente en el mundo de la narración. No es importante que los políticos realmente hagan algo, pero es crucial que digan algo. Para contarlos —y contarlos bien—, el narrador debe ser creíble: Berlusconi, quien, a diferencia del jefe de policía de la película de Petri, aún no puede contar con la legitimidad de su papel —después de todo, no es político—, se legitima por su propia historia privada, “prestada” y mostrada al público. Su carácter de hombre de resolución personal se evidencia en sus éxitos económicos y empresariales, pero en su *discesa in campo* su fenomenología se enriquece con fotografías familiares (Susca, 2004: 41-56).

Carlo Ginzburg, citando a Warburg, habla del *Pathosformel* como una imagen arquetípica que se repite, generando emociones (Ginzburg, 2015). En este caso, el *pathos* se compone esencialmente de elementos personales y privados, pero precisamente por eso, en un momento de desesperación y desconfianza hacia la política clásica, resulta más creíble y convincente. Además, Berlusconi afirma que acaba de renunciar a los altos cargos de todas sus empresas para entrar en política: en un período histórico en el que los principales políticos fueron acusados de soborno y corrupción —y, por lo tanto, en última instancia, de obtener beneficios ilegales a costa de los ciudadanos—, él se presenta como el único dispuesto a perder dinero por el bien del país.

De esta manera, adquiere la legitimidad que da verosimilitud a la reconstrucción histórica descrita en su discurso, una historia que nunca existió y que, analizada en profundidad, parecería ser el resultado de una narración ucrónica. La Italia de Berlusconi es un país donde los comunistas han gobernado durante décadas, aunque quizás valga la pena recordar que el PCI nunca ha formado parte de ningún gobierno desde 1948, las primeras elecciones democráticas. Este es el mismo Partido Comunista que, según el líder de Forza Italia, siem-

pre apoyó a la Unión Soviética y aspiró a unirse al Pacto de Varsovia, mientras que la postura de los líderes comunistas italianos —especialmente Enrico Berlinguer, pero al menos desde el informe de Jruschov de 1956 y especialmente desde la muerte de Palmiro Togliatti en 1964— era muy crítica con la URSS. En realidad, desde la posguerra, Italia siempre ha sido gobernada por coaliciones de centro, centroderecha o, más raramente, centroizquierda, lideradas por la Democracia Cristiana, que, única en un país democrático, se mantuvo en el poder ininterrumpidamente durante 45 años. Berlusconi también habla de justicia y lucha contra la delincuencia, pero en aquel momento ya había sido investigado por vínculos con organizaciones mafiosas. Aborda la insuficiencia de la vieja clase política, pero fue precisamente gracias a sus estrechos vínculos con esta clase política que pudo beneficiarse de leyes y concesiones especiales que resultaron cruciales para construir su imperio mediático y financiero.

Como cualquier mensaje publicitario bien elaborado, la narrativa de la *discesa in campo* no tendría el mismo impacto si se centrara únicamente en las supuestas fechorías de los “enemigos” y no considerara los aspectos positivos que el voto por Forza Italia aportaría a los italianos. Si el partido es un producto —ideológico ya no en el sentido del siglo XX, sino ciertamente en el sentido capitalista contemporáneo—, el público que lo escucha, que podría comprarlo, debe ser consciente de sus ventajas (Donofrio, 2015). Utilizando una formulación de Mattioni (2022), Berlusconi busca convencer a los italianos de que votar por él devolvería al país al presente correcto. Ya no es la de la corrupción y de *Tangentopoli*, la de la crisis económica y de las masacres mafiosas, la de los comunistas en el poder y de la ausencia de libertad, sino la de un nuevo curso de la historia, nacido tras la caída del Muro de Berlín en 1989. Una nueva fase de paz y prosperidad—la *pax americana*— cuyos frutos sólo el liberalismo económico podrá cosechar. Una nueva fase que, de hecho, ya está en marcha:

Berlusconi no duda en hablar de progreso, de innovación y de democracias occidentales que se recuperan tras décadas de oscuridad: es necesario votar por él cuanto antes para que también Italia pueda gozar de todos los inefables beneficios del neoliberalismo.

Y poco importa que esa *pax americana* en enero de 1994 ya no sea, ni siquiera formalmente, una *pax*: del 2 de agosto de 1990 al 28 de febrero de 1991, asistimos a la guerra del Golfo en Irak y Kuwait; en la ex Yugoslavia sigue en curso una guerra extremadamente violenta, que ha conducido, entre otras cosas, al asedio de Sarajevo desde el 5 de abril de 1992, y que entonces todavía continúa; unos meses después, conoceríamos la noticia del genocidio de los tutsi en Ruanda, parte de un conflicto que se había vuelto extremadamente violento desde al menos 1990. Estos son solo algunos ejemplos entre muchos, pero sirven para demostrar la absoluta artificialidad de la cronología descrita por Berlusconi: un mundo ideal en el que Italia puede aspirar a un *nuevo milagro italiano* —una expresión que se inspira en el “milagro económico” de 1958-1963, pero también en el “milagro” deportivo de la selección nacional de fútbol que ganó el Mundial en 1982—, en el que los comunistas que habían llevado al país a la decadencia económica y moral serán derrotados definitivamente, y la modernidad finalmente llegará también a Roma. Un mundo de paz, prosperidad y oportunidades para todos —especialmente para “los más débiles”, declaró Berlusconi en su discurso—, que está al alcance, con una sola condición: confiar el gobierno a Forza Italia y su coalición.

Aquí reside quizás una de las diferencias más notables entre el discurso de Volonté a los periodistas y el de Berlusconi a los italianos: el primero, en medio del choque ideológico de la década de 1970, propone orden y disciplina en un mundo caótico, asegurando a la burguesía su capacidad para impedir la revolución por cualquier medio; si lo siguen, la seguridad estará garantizada por la restauración del statu quo. El segundo, en un

mundo ya parcialmente pos-ideológico —al menos según los estándares del siglo XX—, también propone una *pars construens*: en la batalla por quién logrará apropiarse de las ventajas de los vencedores de la Guerra Fría —Estados Unidos, pero más generalmente el mundo capitalista—, simplemente se presenta como la vía más fácil para obtenerlas. Por otro lado, se encuentra con adversarios políticos que intentan por todos los medios deshacerse de un pasado del que, como hemos visto, ni siquiera estaban del todo convencidos, por lo que a Berlusconi le resulta fácil desenmascararlos y presentarse como la verdadera puerta de entrada al futuro. Un futuro, como él mismo enfatiza en su discurso, de colaboración y armonía, aparentemente libre de conflictos. Esta, en su opinión, era la utopía neoliberal, previamente irrealizada únicamente por circunstancias contingentes —la Guerra Fría contra los soviéticos—. Ahora que la guerra está ganada, solo queda votar por él y disfrutar de las ventajas otorgadas a los vencedores.

CONCLUSIÓN. ¿1968 HECHO REALIDAD? O, MEJOR DICHO: “UN” 1968 HECHO REALIDAD

Queda por resolver una cuestión particularmente importante: ¿cómo es posible que una serie de imágenes icónicas de una película de culto de la izquierda italiana de la década de 1970 —*Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* se considera una metáfora perfecta de la violencia institucional durante los «años de plomo» (Minuz, 2007: 135)— se reutiliza, aunque sea indirecta o involuntariamente, en la puesta en escena de un discurso político ultra-liberal? O, mejor dicho, para ser más concisos y emplear terminología y definiciones contemporáneas: ¿cómo puede un político como Berlusconi apropiarse ideológicamente de las demandas culturales radicales y alternativas?

Para responder a esta pregunta, debemos deshacernos de la imagen de Berlusconi que se había desarrollado durante sus tres gobiernos: la de un

político ineficiente e incompetente, sin el respeto por las normas que un jefe de Estado, independientemente de su afiliación política, siempre debería tener, y, sobre todo, una especie de personaje cómico que se había vuelto impresentable. La percepción de Berlusconi entre 1993 y 1994 era muy diferente: no solo era un empresario que podía confiar en su imperio económico para demostrar su honestidad, sino que también reflejaba, para cierto segmento de su futuro electorado y para algunos de sus aliados, una posibilidad de innovación, si no de una reforma radical, en la política italiana. Consideremos, por ejemplo, a su principal asesor político, Giuliano Ferrara, quien también se convirtió en ministro de Relaciones con el Parlamento en su primer gobierno (1994-1995). Ferrara, hijo de una ex partisana y de un militante de izquierdas que también se desempeñó como editor de *L'Unità* —el periódico oficial del PCI—, había sido un destacado líder del Partido Comunista Italiano, defensor de una ideología obrerista muy radical —fue responsable de la coordinación provincial de FIAT en Turín—. En la segunda mitad de la década de 1980, se inclinó hacia la política socialista y fue quien aconsejó a Berlusconi entrar directamente en política, demostrando posteriormente ser decisivo, aunque desde una posición menos visible, en todos los acontecimientos políticos de Forza Italia. Un camino similar siguió Paolo Liguori, entonces un destacado periodista televisivo en la emisora de Berlusconi: Liguori provenía de la izquierda extraparlamentaria, habiendo desempeñado un papel central en la organización de Lotta Continua. Una trayectoria ligeramente diferente, más estrechamente vinculada a las batallas por derechos civiles, fue la de Marco Pannella, secretario del Partido Radical, quien se propuso como aliado de Berlusconi en la coalición de centroderecha que ganó las elecciones de abril de 1994 —no participó porque el Partido Radical no superó el umbral del 4% y se quedó fuera del Parlamento—. Pannella, que se describía como más a la izquierda del PCI (Pannella, 2007), ahora imaginaba un papel en

LA PERCEPCIÓN DE BERLUSCONI ENTRE 1993 Y 1994 ERA MUY DIFERENTE: NO SOLO ERA UN EMPRESARIO QUE PODÍA CONFIAR EN SU IMPERIO ECONÓMICO PARA DEMOSTRAR SU HONESTIDAD, SINO QUE TAMBIÉN REFLEJABA, PARA CIERTO SEGMENTO DE SU FUTURO ELECTORADO Y PARA ALGUNOS DE SUS ALIADOS, UNA POSIBILIDAD DE INNOVACIÓN, SI NO DE UNA REFORMA RADICAL, EN LA POLÍTICA ITALIANA

una formación política que también incluía a la Lega, partido entonces secesionista, y a Alleanza Nazionale, de derecha.

Los mencionados son solo algunos de los nombres más inesperados de la órbita de Berlusconi en la primera mitad de los años noventa. Sin embargo, incluso en tres experiencias tan distintas, encontramos un hilo conductor: Pannella, Liguori y Ferrara habían participado en las manifestaciones del 1968; se encontraban entre los protagonistas de esa era política y cultural que transformaría radicalmente Italia. Este hecho debería hacernos reflexionar: los jóvenes del 68 son ahora adultos en 1994, tras haber vivido experiencias diversas están listos para tomar el poder definitivamente. Podríamos considerar su adhesión al legado de Berlusconi simplemente como uno de los muchos ejemplos de oportunismo político: no serían ni los primeros ni los últimos. E incluso podríamos dudar de la sinceridad de sus acciones políticas pasadas. Pero eso sería como ver solo una cara del cubo. La generación del 68 que se unió al partido de Berlusconi —tomo a Liguori, Ferrara y Pannella como ejemplos paradigmáticos—, indica sobre todo que Forza Italia puede presentarse a los italianos no solo como el partido tranquilizador que restaurará el orden tras el caos —como fue el caso del personaje de Volonté en la película—, sino también como una fuerza joven e innovadora, dispuesta a

concretar una revolución —en este caso liberal— que a menudo se ha temido. Fue el propio Pannella quien lo afirmó en una entrevista (Pannella, 2016: 79): la liberal quizá no fue la revolución soñada en el 68, pero aun así fue una revolución, la única posible. Parece estar dentro de la versión italiana del famoso acrónimo T.I.N.A. (There Is No Alternative), pronunciado por Margaret Thatcher tras su victoria contra los mineros de Yorkshire, citado por Mark Fisher (2018). No hay alternativa: si ha de haber una revolución, será la de Berlusconi.

En un ensayo de hace unos años, significativamente titulado *Contra el '68* (Contro il '68, Alessandro Bertante, 2007) muestra cómo algunos de los valores propugnados por los movimientos del 68 eran, en realidad, perfectamente funcionales al capitalismo contemporáneo: el individualismo, la libertad individual en detrimento de los derechos colectivos y la libertad moral que parecía ser el prerrequisito para la libertad de consumo. Este provocador libro analiza varias trayectorias seguidas por antiguos activistas del movimiento del 68 que posteriormente acabaron en la órbita de Berlusconi, destacando no tanto sus rumbos inesperados y excepcionales, sino más bien la coherencia y la obviedad de sus evoluciones. Por otro lado, en Italia, Pier Paolo Pasolini, uno de los intelectuales más provocadores de su tiempo, escribió un famoso poema: *Il PCI ai giovani!* [*El PCI a los jóvenes!*], tras los enfrentamientos entre estudiantes y policías en la facultad de arquitectura de Valle Giulia del primer de marzo 1968 en Roma (Bazzocchi, 2017: 33-34). Los versos 16-19, en particular, resaltan algunas de las contradicciones del movimiento: «Cuando ayer en Valle Giulia pelearon/ con los policías / ¡yo simpatizaba con los policías! / Porque los policías son hijos de pobres»³. Sería un error leer e interpretar a Pasolini literalmente y no captar la trascendencia, incluso política, que la provocación tuvo para él, pero lo cierto es que el escritor friulano intuyó a la perfección algunas de las idiosincrasias del movimiento. Mario Perniola, en su ensayo *Berlusconi o el '68 hecho reali-*

dad (Berlusconi o il '68 realizzato, Mario Perniola, 2011), se inspira en las provocaciones de Pasolini y Bertante para crear una lista analítica de todos los ideales del '68 que se materializaron durante la era de Berlusconi, transformando a Italia no en un país más libre y abierto a los derechos civiles, sino simplemente en un gigantesco experimento del capitalismo consumista neoliberal más siniestro.

Lejos de mí está la crítica radical a la contribución del 68 a la sociedad italiana, que generó muchos más beneficios que problemas. El simple acceso, por primera vez en la historia italiana, de una clase social marginalizada a la educación secundaria y universitaria fue crucial para llevar el país a una nueva perspectiva, y las luchas por los derechos civiles y sociales —desde el divorcio hasta el aborto y los derechos laborales— siguen siendo pilares éticos y políticos que no debemos olvidar. Es igualmente cierto, por otra parte, que la cultura de

SI BIEN ES INEXACTO AFIRMAR QUE BERLUSCONI HIZO REALIDAD EL 68 —O QUE PODRÍA SER PERCIBIDO COMO QUIEN LO HABRÍA HECHO REALIDAD—, LA PRESENCIA CONSTANTE EN LAS FILAS DE SU PARTIDO DE IMPORTANTES PROTAGONISTAS Y EX-ACTIVISTAS DEL 68 INVITA A LA REFLEXIÓN: ALGUNAS DE LAS REIVINDICACIONES DEL 68 —LAS MÁS VINCULADAS A LA REALIZACIÓN PERSONAL Y, EN ÚLTIMA INSTANCIA, LAS MÁS SUPERFICIALES—, CARENTES DE SIGNIFICADO POLÍTICO, SE PRESENTARON AL INICIO DE SU CARRERA COMO SÍMBOLOS DE APERTURA CULTURAL E INNOVACIÓN. SOLO PARA REVELARSE MÁS TARDE COMO LO QUE REALMENTE ERAN: MANIOBRAS PUBLICITARIAS PARA ATRAER AL MAYOR NÚMERO POSIBLE DE VOTANTES Y DAR VIDA A UN GOBIERNO REACCIONARIO

los años ochenta y principios de los noventa contribuyó a centrarse en el individuo en detrimento del colectivo: también en este caso, asistimos a una traducción del pensamiento thatcheriano —según el cual la sociedad no existe, sino los individuos— y, de forma más general, a una transformación mediática y cultural —Gramsci la habría llamado super-estructural— del capitalismo. Es este tipo de discurso el que ha demostrado ser exitoso. Por lo tanto, si bien es inexacto afirmar que Berlusconi hizo realidad el 68 —o que podría ser percibido como quien lo habría hecho realidad—, la presencia constante en las filas de su partido de importantes protagonistas y ex-activistas del 68 invita a la reflexión: algunas de las reivindicaciones del 68 —las más vinculadas a la realización personal y, en última instancia, las más superficiales—, carentes de significado político, se presentaron al inicio de su carrera como símbolos de apertura cultural e innovación. Solo para revelarse más tarde como lo que realmente eran: maniobras publicitarias para atraer al mayor número posible de votantes y dar vida a un gobierno reaccionario.

Por eso, su discurso de *discesa in campo* puede incluso compararse con una película pionera de los años 70 como *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*. Despojado de su contexto y significado político, el discurso de Gian Maria Volonté se vuelve simplemente literal, haciendo eco de una dinámica clásica de la historia italiana: en lugar de pensar en movimientos de reflexión colectiva, en momentos de crisis recurrimos a un hombre fuerte —hoy una mujer, pero el significado es el mismo—, delegando la resolución de los problemas en la autoridad. ■

NOTAS

- 1 El equivalente en castellano sería “entrada en liza” o “descenso en la arena”, pero prefiero mantener el original italiano “discesa in campo” [“descenso al campo”], porque así se mantiene la metáfora futbolística tan importante para Berlusconi.

- 2 «L'Italia è il paese che amo. Qui ho le mie radici, le mie speranze, i miei orizzonti...».
- 3 «Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte/ coi poliziotti,/ io simpatizzavo coi poliziotti! Perch  i poliziotti sono figli di poveri».

REFERENCIAS

- Amadori, A. (2002). *Mi consenta. Metafore, messaggi e simboli. Come Silvio Berlusconi ha conquistato il consenso degli italiani*. Milano: Scheiwiller.
- Bazzocchi, M. A. (2017). *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verit *. Bologna: Il Mulino.
- Bertante, A. (2007). *Contro il '68*. Milano: Agenzia X.
- Bresolin, M., Corbi, Maria, Feltri, Mattia (2014). *Quei 9 minuti e 25 secondi*, “La Stampa”, 26 gennaio 2014.
- Campus, D. (2004). La comunicazione politica di Berlusconi. *Percorsi di lettura, Comunicazione Politica*, 5: 179-186.
- Cosenza, G. (2007). *SpotPolitik. Perch  la casta non sa comunicare*. Roma-Bari: Laterza.
- Della Porta, D. (1992). *Lo scambio occulto. Casi di corruzione in Italia*. Bologna: Il Mulino.
- Deni, M., Marsciani, F. (1995). Analisi del primo discorso di Berlusconi. Indagine semiotica sul funzionamento discorsivo. En Livolsi, M., Volli, U. (coords.), *La comunicazione politica fra Prima e Seconda Repubblica*. Milano: Franco Angeli, 227-241.
- Donofrio, A. (2015). La “discesa in campo”. Irrupci n de Berlusconi en la escena política italiana. *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual*, 1: 22-38.
- Ferrero, A. (1970). Indagine su un film al di sotto di ogni sospetto. *Cinema nuovo*, 204: 125.
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista*. Roma: Nero.
- Ginzburg, C. (2015). *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*. Milano: Adelphi.
- Ignazi, P. (2014). *Vent'anni dopo. La parabola del berlusconismo*. Bologna: Il Mulino.
- Lupi, G. (2001). *Il trucco e lo sbirro*. Roma: Profondo Rosso.
- Martínez-López, C. (2023). Se supone que nos estamos divirtiendo: la foto de familia. En Ball , J., Salvad , A. (coords.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 316-325.

- Mazzoleni, G. (1998). *La comunicazione politica*. Bologna: Il Mulino.
- Minuz, A. (2007). Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri. En Uva, C. (coord.). *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 131-145.
- Padellaro, A. (2020). *La strage e il miracolo*. Roma: Paper First.
- Pannella, M. (2007). *A sinistra del PCI. Interventi parlamentari 1976-1979*. Milano: Kaos.
- Pannella, M. (2016). *Una libertà felice. La mia vita*. Milano: Mondadori.
- Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Perniola, M. (2011). *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milano-Udine: Mimesis.
- Quintana, À. (2023). Donde se toman las decisiones. El despacho. En Balló, J., Salvadó, A. (coords.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 364-371.
- Salvia, M. (2022). *Interregno. Iconografie del XXI secolo*. Roma: Nero.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. New York: Penguin.
- Susca, V. (2014). Phénoménologie de Silvio Berlusconi, *Sociétés*, 84: 41-56.
- Tentori, A., Cozzi, A. (2010). *Italia a mano armata. Libro del cinema poliziesco italiano*. Roma: Profondo Rosso.
- Truffaut, F., Scott, H. (1966). *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Laiffont.
- Viggen, M. (2018). La retorica politica contemporanea: analisi dei discorsi di Berlusconi e Stoltenberg. *Oslo Studies in Languages*, 10: 91-117.

ORDEN Y CAOS. EL DISCURSO DE SILVIO BERLUSCONI SOBRE SU “DISCESA IN CAMPO” EN RELACIÓN CON INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA

Resumen

El 26 de enero de 1994, Silvio Berlusconi anunció su *discesa in campo* política con un discurso transmitido por una de sus redes privadas. Este discurso marca una clara línea divisoria en la comunicación política italiana, pasando de la ideología del siglo XX (el político como portavoz de un partido o, en cualquier caso, de una ideología o comunidad) al individualismo contemporáneo, como lo demuestran las fotos familiares que aparecen detrás de él y el despacho privado donde se desarrolla la escena. En el artículo, se compara el discurso de Berlusconi con uno de Gian Maria Volonté en la película *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (1970). Más allá de las similitudes y diferencias, lo sorprendente es la capacidad de Berlusconi para apropiarse de elementos comunicativos y visuales ideológicamente opuestos, reescribirlos y crear (y narrar) una realidad completamente inventada para convencer a los ciudadanos de que voten por él.

Palabras clave

Silvio Berlusconi; Elio Petri; comunicación política; neoliberalismo; fotos familiares.

Autor

Daniele Comberiati es profesor agregado de italiano a la Universidad Paul-Valéry de Montpellier. Su investigación se centra en la literatura de la migración, la ciencia-ficción, el pos-colonialismo italiano y la novela gráfica. En 2010, publicó el ensayo *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Junto con Simone Brioni, coescribió *Italian Science Fiction: the Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019) y *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Mimesis, 2020). En 2019, publicó *Un autre monde est-il possible? Science fiction et bande dessinée en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)* (Quodlibet). En 2023, publicó el ensayo *La fantascienza contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco), que fue finalista del Premio Italia.

Referencia de este artículo

Comberiati, D. (2026). Orden y caos. El discurso de Silvio Berlusconi sobre su “discesa in campo” en relación con *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 15-30. <https://doi.org/10.63700/1372>

ORDER AND CHAOS. SILVIO BERLUSCONI'S SPEECH ON HIS “DISCESA IN CAMPO” IN RELATION TO INVESTIGATION OF A CITIZEN ABOVE SUSPICION

Abstract

January 26, 1994, Silvio Berlusconi announced his entry into politics with a speech on one of his private networks. This speech marks a clear turning point in Italian political communication, shifting from 20th-century ideology (the politician as spokesperson for a party or, in any case, for an ideology or community) to contemporary individualism, as evidenced by the family photos that appear behind him and the private office where the scene unfolds. The article compares Berlusconi's speech to one given by the actor Gian Maria Volonté in the film *Investigation of a Citizen Above Suspicion* (1970). Beyond the similarities and differences, what is striking is Berlusconi's ability to appropriate ideologically opposed communicative and visual elements, rewrite them, and create (and narrate) a completely fabricated reality to convince citizens to vote for him.

Key words

Silvio Berlusconi; Elio Petri; Political Communication; Neoliberalism; Family Photographs.

Author

Daniele Comberiati is associated professor in Italian Studies at the University Paul-Valéry de Montpellier. His research focuses on migration literature, science fiction, Italian post-colonialism, and graphic novels. In 2010, he published *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. With Simone Brioni, he co-wrote *Italian Science Fiction: the Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019) and *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Mimesis, 2020). In 2019, he published *Un autre monde est-il possible? Science fiction et bande dessinée en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)* (Quodlibet). In 2019, he published *La fantascienza contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco), finalist for the “Italia” Prize.

Article reference

Comberiati, D. (2026). Order and Chaos. Silvio Berlusconi's Speech on his “discesa in campo” in relation to *Investigation of a Citizen Above Suspicion*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 15-30. <https://doi.org/10.63700/1372>

recibido/received: 20.11.2025 | aceptado/accepted: 10.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License

