



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

PABLO FERRANDO GARCÍA

Marco Tullio Giordana

Epopeyas de lo cotidiano



¹ Francesco Barilli dirige el episodio "Le chiese di legno", Giuseppe Bertolucci "La domenica specialmente" y Giuseppe Tornatore "Il cane blu".

² Marco Tullio Giordana, *Pasolini, un delitto italiano*, Ronsel, Barcelona 2004.

El acercamiento a la producción cinematográfica de Marco Tullio Giordana que aquí proponemos tiene que ser necesariamente sesgado, pues sus primeras películas de los años 80 son completamente inaccesibles y desconocidas para el público español. De ahí que nos hayamos sentido obligados, en primer lugar, a exponer su carrera profesional para contextualizar luego el período en el cual se ha desarrollado como cineasta. Esta acotación histórico-social no es simplemente un marco referencial de las películas del cineasta milanés, sino que, además, va a servir para comprender mejor la importancia de sus constantes narrativas (el terrorismo político de las Brigadas Rojas, la familia, el sentimiento de culpabilidad, la memoria histórica, el compromiso ético...). La última parte de este trabajo pretende analizar dos de los últimos trabajos que, a la sazón, van a servir para comprobar lo mejor y lo peor del cineasta italiano: *I cento passi* (2000) y *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005).

La cualidad discursiva de Giordana reside precisamente en la exposición de unos momentos convulsivos de Italia a través de unos personajes y unos lugares apreciados sin afán crítico para comprender mejor el signo de los tiempos actuales. Las películas del realizador italiano tienen una elegancia inusitada al ofrecer, mediante la sugerencia, la distancia y el pudor, toda una serie de momentos emotivos que transpiran sinceridad. Esas historias marcadas por las tragedias cotidianas y engalanadas con unas imágenes luminosas, cálidas y sugestivas, nos permiten pensar que Giordana se mueve en el ámbito de un cine poético, bajo el registro de las contradicciones morales del hombre moderno.

1. RETRATO DE UN CINESTA MILANÉS

Marco Tullio Giordana ha realizado siete largometrajes en casi treinta años. Ha firmado para Antonio Margheriti el guión de *Car Crash* (1981) y llegó a intervenir en la realización de la película colectiva *La domenica specialmente* (1991)¹ con el relato *La neve sul fuoco*. Pero su labor creativa se extiende a otras facetas, como la televisión, la dirección escénica y la escritura.

En 1982 realizó, por encargo del Festival de Salsomaggiore, el video musical sobre la obra más popular del compositor inglés Benjamin Britten, *The Young Person's Guide to the Orchestra*. Este importante trabajo le proporcionó prestigio profesional en el medio televisivo y dos años más tarde adaptó la novela de Carlo Castellaneta, *Notti e nebbie*, cuyo argumento giraba en torno a los avatares de un policía fascista en el declive de la República de Salò. Desde 1996 trabaja también para la RAI, con documentales y películas.

Durante la temporada 1990-1991 se encarga de la dirección artística de la ópera de Donizetti, *L'elisir d'amore*, en el Teatro Verdi de Trieste. Seis años después, dirige la obra *Morte di Galeazzo Ciano*, de Enzo Siciliano, en el Teatro Carignano de Turín. Y ha publicado dos novelas, *Vita segreta del signore delle macchine* (1990) y *Pasolini: un delitto italiano* (1994), ésta última traducida al castellano² y posteriormente adaptada al cine por él mismo bajo la colaboración de sus guionistas más afines, Sandro Petraglia y Stefano Rulli.

³ Organización paramilitar de un partido de formación marxista-leninista que tenía como fin captar a buena parte de la clase trabajadora hacia sus posturas insurreccionales frente a las políticas reformistas del Partido Comunista Italiano. Las Brigadas Rojas (en italiano "Brigate Rosse") fue un grupo terrorista fundado en 1969 cuyos objetivos iniciales eran sacar a Italia de la OTAN. El fundador fue Renato Curcio, estudiante de la Universidad de Trento. En los comienzos sus bases de operaciones residían en Milán y Turín (las zonas más industrializadas de Italia), ciudades en las que pretendían recabar apoyos sindicales contra la extrema derecha.

⁴ Vito Zagarrío, *Cinema Italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 1998.

2. EL SIGNO DE LOS TIEMPOS: UNA ACOTACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL Y CINEMATOGRÁFICA

La sociedad italiana atravesaba una cierta apatía, tras el desarrollo industrial de los años 50, el anquilosamiento de las instituciones democráticas en los 60 y la incapacidad del Estado para brindar alternativas de poder. Una atmósfera de violencia y anarquía, acompañada por una serie de masivas protestas universitarias y sindicales, comenzó a impregnar todo el tejido social. Estas agitaciones coincidieron con las que se estaban desarrollando en toda Europa a partir de la revuelta parisina de Mayo del 68. Sin embargo, dentro de Italia, los motines estudiantiles y obreros tuvieron su expresión más radical en el terrorismo revolucionario, cuyas propuestas ideológicas surgieron de los diferentes grupos y partidos políticos de la izquierda extraparlamentaria que contaban en sus bases con intelectuales, profesores, estudiantes y obreros (Lotta Continua, Potere Operaio, Autonomia Operaia y Avanguardia Operaia³). Con el secuestro, y posterior asesinato, del presidente de la Democracia Cristiana, Aldo Moro, en marzo de 1978, las Brigadas Rojas alcanzaron un punto de no retorno, iniciándose así su declive. Las acciones violentas empezaron a fracasar, en parte gracias a su desestructuración organizativa pero también por las contundentes acciones policiales.

No obstante, el periodo 1978-1980 fue el más sangriento y todavía las Brigadas Rojas eran muy temidas ya que aún contaban con medio millar de activistas. Frente a las grandes esperanzas alimentadas por la juventud universitaria, así como por la clase trabajadora, fruto del estallido social de los años 70, el país inició, de forma paulatina, una enorme regresión después del fracaso de las protestas y del recrudecimiento terrorista. Además, la recuperación económica hizo que ciertos sectores sociales privilegiados se decantaran hacia valores consumistas para escapar de la realidad y de cualquier compromiso ideológico y/o político.

Por otra parte, la cinematografía italiana emprendió, a partir de los 80, un trayecto sin rumbo definido, gris y mediocre, después de haber gozado de los momentos más creativos del cine moderno en la década de los 60 (films de Antonioni, Fellini, Pasolini, Bertolucci...), respaldado por algún miembro de la generación neorrealista, como Rossellini, que aún se mostraba participativo. Así pues, cuando todavía sonaban los ecos de las ediciones de 1966 y 1967 de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, que buscaba, por un lado, promover las vanguardias emergentes y, por otro, sentar nuevas bases metodológicas de análisis filmico, el cine italiano comenzaba a naufragar.

Pese a los esfuerzos por encontrar soluciones pragmáticas a la crisis, lo cierto es que, desde comienzos de los 80 hasta la actualidad, no ha habido un referente claro destacado, ni unidad profesional, ni artística. Precisamente, en el Festival de Pesaro de 1988, algunos de los cineastas italianos lanzaron un manifiesto en defensa de la cinematografía nacional, tratando de sensibilizarse frente a los nuevos hábitos audiovisuales (video, televisión) e identificar la naturaleza del espectáculo cinematográfico y su propia especificidad⁴. Sin embargo, tal y como señala Daniela Aronica, de dichas declaraciones pudo traslucirse que

⁵ Daniela Aronica, "En busca del cine perdido. Tendencias, autores y obras del cine italiano contemporáneo (1975-2005)", en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, IVAC-Festival Internacional de Cine de Gijón-Centro Galego de Artes da Imaxe-Filmoteca Española, Valencia 2005, pág. 258.

⁶ Creemos que, de sus vinculaciones con las revueltas universitarias, debieron permitirle un contacto cercano con las Brigadas Rojas. Si nos atrevemos a plantear esta conjetura es porque, a lo largo de su filmografía está muy presente este grupo activista que, con el paso del tiempo, se degradó hasta convertirse en una organización mafiosa y pistolera.

los jóvenes cineastas congregados se demostraron conscientes de que, detrás de su producción, no había un trasfondo sólido; y que tampoco los unía una ideología o una estética comunes. De allí que las distintas experiencias nacieran por azar, fuera de cualquier proyecto unitario.⁵

Sólo un reducido grupo de cineastas ha logrado comprometerse con la realidad del país de forma abierta, después de tomar el poder el magnate mediático Silvio Berlusconi, y que la política de gobierno se decantara hacia los sectores más conservadores. Nanni Moretti, Gianni Amelio, Roberto Benigni y Giuseppe Tornatore quizás sean los que más hayan despuntado dentro y fuera del país. Sin embargo hay otros tantos más desconocidos para el público español e, igualmente, interesantes. Entre ellos están Maurizio Nichetti, Giuseppe Bertolucci y Marco Tullio Giordana, el cineasta milanés del que aquí nos ocupamos.

El motivo por el cual nos hemos explayado en esta introducción obedece a dos razones. En primer lugar, las difíciles circunstancias político-sociales del país expuestas arriba de forma somera, se van a constituir en los temas del cine de Giordana. No sólo por su propia experiencia vital, sino también porque, siguiendo la estela rosselliniana, apela a una lectura reflexiva dotada de intención moral en torno a los mismos acontecimientos. En segundo lugar, la necesidad de llevar a cabo esta aproximación nos sirve para cotejar cómo, durante las últimas tres décadas, el cine italiano ha discurrido por un camino casi tan errante como su propia sociedad. Por otro lado, también nos sirve para constatar que la crisis del cine transalpino no es algo particular, sino que obedece además a una crisis mucho más generalizada a causa de una falta de propuestas creativas por parte de los cineastas a la hora de ofrecer nuevas miradas. Además, de dicho declive también tiene mucha culpa la profunda transformación experimentada por las actuales y cada vez más consolidadas formas de exhibición, tras la entrada de los sistemas digitales en el consumo doméstico vía internet y DVD.

Sirva este largo preámbulo, pues, para comprender el marco en el que va a iniciarse la andadura profesional de Marco Tullio Giordana, quien tras abandonar en 1971 la facultad de Filosofía y Letras, decide irse a París para dedicarse a la pintura. Pero no le durará mucho esta nueva vocación pues las revueltas estudiantiles⁶ le llevarán a conocer intensas experiencias políticas, primero en la capital francesa y luego ya en su país. Serán, entonces, estas efervescencias las que le permitirán introducirse en el cine al colaborar en el argumento del documental de Roberto Faenza, *Forza Italia!*, que fue estrenado poco después del secuestro y la muerte de Aldo Moro. Este reportaje audiovisual, caricaturesco y de claro tono panfletario y juvenil, pretendía ofrecer una visión feroz del gobierno democristiano.

3. AVATARES DE UN CINEASTA ITALIANO

El primer paso del cineasta muestra a las claras su enorme implicación con los acontecimientos políticos. De hecho, dos años después del documental de Faenza, firmó su primer largometraje, *Maledetti, vi*

- ⁷ Marco Tullio Giordana, *op. cit.*, pág. 22.
- ⁸ La final de la Copa de Europa, el 29 de mayo de 1985, se valoraba socialmente como el evento deportivo entre clubes más prestigioso e importante del mundo, no sólo por el número de aficionados que arrastraba sino también por los millones de espectadores que captaba la audiencia televisiva. En la tragedia fallecieron 39 personas, de las cuales, 34 eran italianos, dos belgas, dos franceses y un británico. A ellos habría que sumar 600 heridos de diversa consideración.
- ⁹ En *La meglio gioventù*, Matteo y Nicola, verán un partido del mundial, celebrándolo junto a los televidentes de un pequeño local costero. Será uno de los fugaces momentos de felicidad que disfruten los hermanos compartiéndolo con Giorgia, una chica con desórdenes mentales que, a su vez, servirá como eje vertebrador de los avatares de los jóvenes protagonistas.

amerò (1980), abordando, no sin cierta polémica, las líneas temáticas que le acompañarán en buena parte de su filmografía: el retrato de la generación del 68 y la actividad terrorista de las Brigadas Rojas. Este film refleja el desencanto de una época, así como el lado más siniestro y ominoso del terrorismo italiano a través de la grave crisis que supuso el asesinato de Aldo Moro, un epónimo de la década de los 80 que, para Giordana, guarda ciertos lazos con el de Pasolini.⁷ *Maledetti, vi amerò* fue presentada en el Festival de Cannes, le valió el primer premio en el Festival de Locarno y en la primera edición de la Mostra de Valencia, Cinema del Mediterrani. Un año más tarde, reincide en *La caduta degli angeli ribelli* (1981) sobre la problemática de los "años de plomo" bajo el registro del melodrama y, al igual que hiciera en su debut, enfoca el terrorismo desde dentro, en una honesta postura de la denuncia sobre los acontecimientos contemporáneos de su país. Estas dos primeras películas van a suponer la base fundamental de la obra de Marco Tullio Giordana y le han permitido granjearse cierto prestigio en su país.

Seis años más tarde el cineasta milanés, fiel a su costumbre de inspirarse en la realidad más candente, presenta *Appuntamento a Liverpool* (1987), un relato que alude a la tragedia del estadio de fútbol de Heysel, Bruselas. Este hecho infausto conmocionó al mundo entero gracias a las imágenes que fueron transmitidas en todas las televisiones. En ellas pudieron verse, poco antes de que se iniciara la final de la Copa de Europa⁸ de fútbol entre los equipos más prestigiosos del momento (el Liverpool F.C. y el conjunto italiano de la Juventus), cómo una avalancha de aficionados quedaron aprisionados contra el muro donde finalizaba la gradería, agolpándose sobre las vallas de protección que los separaban del terreno de juego. La película cuenta una historia particular de este gravísimo suceso: una joven de Cremona, Caterina, que, tras presenciar la muerte de su padre en el estadio de fútbol, provocada por las violentas acciones de los hinchas ingleses, trata de olvidar el acontecimiento. Pero un inspector inglés solicita la presencia de Caterina como testigo ocular de la tragedia para identificar a los responsables. La joven reconoce al asesino de su progenitor aunque decide no revelárselo a la policía y lleva a cabo una venganza personal contra él. Así pues, el film plantea la inutilidad de la venganza a sangre fría pero, del mismo modo, reprueba también la vehemencia absurda e irracional de los fanáticos más descerebrados de este deporte mediático. Con todo, aún tratándose de una película muy menor, dado que el guión, elaborado por Leone Colonna y el propio Giordana, es débil y poco interesante, en ella el director vuelve a frecuentar la violencia social como un tema que le preocupa profundamente, aquí orientado desde la óptica del deporte nacional⁹ por excelencia, un fenómeno de masas alienante que, con sus excesos, provoca tragedias como las que se denuncian en esta película.

El cuarto largometraje de Giordana, *Pasolini, un delitto italiano* (1995), basado en la novela homónima del propio director de la película, efectúa una doble operación discursiva. Por un lado lleva a cabo una investigación detallada acerca del homicidio del artista polifacético a

quien le dedica la película. Por otra, pretende analizar el contexto político-social del país que envolvió este caso. Y, a modo de intersección entre ambas líneas discursivas, encontramos un bosquejo sucinto del artista comprometido con la realidad del país. Además de la importancia que otorga Marco Tullio Giordana a Pasolini en su propia obra, creemos que la influencia de éste, salvo en su film posterior, con Stefano Rulli y Sandro Petraglia, ya no lo abandonará.

I cento passi (2000) es una película irregular. El interés que puede suscitar es que se dan una serie de puntos en común con su posterior trabajo, *La meglio gioventù*. En este film encontraremos lo mejor y lo peor de su cine: un pulso vibrante, arropado con vivas imágenes pero carente esta vez de un dimensión temporal melodramática. La película toma como pretexto argumental a la mafia siciliana con objeto de poner en conflicto el dilema de Peppino Impastato: elegir entre la integridad moral e ideológica o el respaldo a su padre, involucrado en las corrupciones mafiosas y dócil servidor del *capo*, tío del protagonista. En este caso, frente al desencanto de toda una generación que lucha por cambiar el sistema, la película se atrinchera en la defensa de un pensamiento sincero en unos tiempos en los que la sociedad italiana comenzaba a conocer múltiples casos de corrupción política. *I cento passi* puede leerse también como un film de denuncia sobre la situación actual, sujeta a los vaivenes de las continuas irregularidades fiscales, económicas y políticas. La violencia social se escenifica aquí con el silencio. Un silencio que contrasta con la palabra manifestada en voz alta, con el gesto desafiante como arma de protesta y de denuncia pública.

Tres años después de *I cento passi*, Giordana estrena la que será su película mejor acabada, la más bella del cine italiano de cuantas se han podido contemplar en las pantallas españolas en la última década: *La meglio gioventù* (2003). De nuevo colabora en el guión con Sandro Petraglia y Stefano Rulli, tras haberse conocido en el proyecto sobre la figura de Pasolini. *La meglio gioventù* fue un encargo de Angelo Barbagallo concebido para la RAI como una serie fraccionada en cuatro capítulos. Sin embargo, la acogida dispensada por parte de la crítica y del público en el Festival de Cannes del 2003 resultó tan calurosa que los responsables de la producción se animaron a comercializarla en las salas cinematográficas en dos partes de tres horas. La película presenta un fresco ambicioso sobre los acontecimientos más importantes acaecidos durante casi cuarenta años (1966-2003), a través de la familia Carati. El gesto dramático de convertir el tiempo en espacio filmico le permite a Giordana llevar de la mano al espectador para que pueda compartir, junto a los personajes, sus mismas vivencias y emociones. A través de ellos, participa del mismo saber y de los sentimientos que experimentan los protagonistas de esta saga familiar. Las huellas melodramáticas esparcidas a lo largo de esta intensa y emocionante historia obligan al espectador a una enérgica implicación emocional para que, de forma mimética o especular, pueda interiorizar su dimensión moral.

La última película de Giordana, *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), ha sido estrenada con ligero retraso y junto a *La*

¹⁰ DVD difundido por internet, cuyos subtítulos han sido traducidos a oído por Obelix para aRGETeam –
«www.argenteam.net»

meglio gioventù son las dos únicas producciones a las que el público español ha tenido acceso en las salas comerciales. Esta nueva película presenta de nuevo el conflicto dirimido entre el peso de la conciencia ética y los sentimientos hacia el entorno familiar. Giordana plantea en sus mejores películas una crisis de orden moral donde dicho entorno es perturbado o desestabilizado por un grave condicionante socio-histórico que afecta al compromiso del sujeto frente al colectivo excluido. A partir del enclave temático de la inmigración, la valiente y sugestiva propuesta del cineasta italiano se esfuerza en desarrollar el despertar sexual de un joven de doce años que, a partir de una toma de conciencia social con el problema de la inmigración, emprende el doloroso camino de la pérdida de la inocencia. En suma, es una película inspirada, como veremos más adelante, en la relación del individuo con el otro.

4. *I cento passi*: UNA PÁLIDA SOMBRA DEL MELODRAMA

El modelo reducido de lo que le sucede a la película *I cento passi* es justo lo contrario a lo que plantea el protagonista en la secuencia de la presentación de *Le mani sulla città* (1963) de Francesco Rosi. En la producción de Marco Tullio Giordana, el protagonista argumenta, después del visionado de aquella, que “un film es siempre una obra de arte, no reproduce la realidad tal y como es. Pero a través de un viraje y un cierto rasgo interpretativo [...] reinventa la realidad, la transfigura y le otorga sentido”¹⁰. Sin embargo, *I cento passi* presenta la dificultad de llevar a cabo una operación modelizadora de la realidad. Aquí se ha buscado el respeto a la veracidad estricta de los acontecimientos y los personajes. Al término de la película, de hecho, como prueba fehaciente, se notifica la fecha del fallecimiento de Peppino Impastato (el 9 de mayo de 1978), así como la resolución judicial de la Procuraduría de Palermo de acusar, nueve años después, a su tío Gaetano Badalamenti como responsable del homicidio. Hay un último cartel informativo de agradecimiento a los familiares, amigos, compañeros, y al Centro Siciliano de Documentación “Giuseppe Impastato”, que avalan los datos de veracidad sobre el personaje.

El problema viene, pues, porque el espectador no cobra conciencia del paso del tiempo. La música, el vestuario y el maquillaje son los elementos que sirven para indicar la cronología de los acontecimientos, son meras referencias informativas. En el inicio de la película escuchamos la canción *Nel blu dipinto di blu* de Domenico Modugno para anunciarnos que estamos a finales de los 50. Durante la época más feliz, la de mayor apogeo de la Radio Aut, montada por Peppino y sus amigos, reconoceremos el bello tema de Leonard Cohen *Suzanne*, señalándonos los últimos años de los 60. Igualmente ocurrirá con la popular melodía de Procol Harum, *A Wither Shade of Pale* en fechas próximas a aquellas donde asistimos al encierro de Peppino en la radio para anunciar su posición y determinación de quedarse en su ciudad. Junto a estas referencias musicales, buena parte de los elementos de la puesta en escena serán los que informarán al espectador de la situación cronológica. Pero

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Supplica a mia madre* (en *Poesie in forma di rosa*).

éstos carecen de un adecuado gesto semántico totalizador que pueda densificar simbólicamente el discurso propuesto. En ningún caso el espectador compartirá, junto a los protagonistas de la historia, el tiempo como un desgaste que pueda sensibilizar el devenir de los hechos a modo de experiencia vívida: la gestión melodramática del relato está expuesta desde fuera. Las acciones narrativas no llegan a ser interiorizadas por el espectador precisamente porque no hay una dimensión temporal. El marco de las escenas narrativas está delimitado por factores exógenos a la propia diégesis, lo cual nos obliga a una mirada externa sin llegar a conmovernos por lo que sienten o lo que hacen los personajes.

Sólo habrá dos momentos de una enorme intensidad dramática y ambos guardan el mismo punto en común: el conflicto sentimental de Peppino con sus progenitores frente al peso de conciencia entre el deber y los sentimientos hacia los suyos. El primero de los grandes instantes será el último enfrentamiento del padre con Peppino. Esta primera escena vaticina el trágico sino de ambos ante las letales amenazas del entorno mafioso. El plano fijo sostenido sobre los actores Luigi Maria Burruano, que interpreta al padre dócil, y Luigi Lo Cascio encarnando a Peppino, va a permitir que se luzcan y empleen un trabajo sensible sobre la caracterización de los personajes. En esta imagen el padre demandará inútilmente a su hijo la obediencia a una de las doctrinas del catecismo cristiano: *Honrar a tu padre*.

El segundo gran momento de la película viene justo a continuación del mencionado arriba. Nos referimos a la escena de la madre cuando acude a ver a su hijo, instalado en un garaje al echarlo su padre de casa. A lo largo de esta nueva secuencia, la cámara va a efectuar un par de *travellings* laterales bastante significativos. El primero de ellos se realiza en el momento en que su madre, Felicia Impastato (Lucia Sardo), se acerca a la puerta metálica para entregarle una maleta cargada de libros. El espectador va a acompañar a la mujer con un sentimiento solidario para interesarse por lo que depara a Peppino. Una vez que entramos al interior del garaje, el joven abrirá la maleta y advertirá la ausencia de un volumen de Pasolini. Su madre caerá en la cuenta de que en su bolso lleva consigo otro y será éste el libro que andaba buscando. Peppino comienza a leer unas emotivas palabras del libro que acaba de localizar su madre:

È difficile dire con parole di figlio
ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.

Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.¹¹

La mujer escucha arrobada las bellas palabras recitadas por su hijo pero sobre todo, siente, junto al espectador, una complicidad sentimental.

La cámara nos acompañará, poco después de que Peppino le invite a leer a su madre un breve texto pasoliniano de claras resonancias autobiográficas. En este caso, es una escena mucho más elaborada, comedia e interiorizada por los actores, pero también de claro registro melodramático. Peppino atraviesa el plano medio hacia la derecha para que

pueda situarse frente a un espejo de pie. De este modo, gracias a una nueva composición del plano medio, permite verse de cara a los dos: la madre, frente a la cámara leyendo y Peppino, escuchándola, reflejado en el espejo. Tras un par de primeros planos empáticos de los personajes, se inicia el recitado:

Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
 è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.
 Sei insostituibile. Per questo è dannata
 alla solitudine la vita che mi hai data.
 E non voglio esser solo...

La cámara comienza a desplazarse en un *travelling* lateral hacia delante, pasando por su madre hasta llegar a un primerísimo primer plano de los ojos del joven. Durante este segundo movimiento seguimos escuchando el texto de Pasolini:

... Ho un'infinita fame
 d'amore, dell'amore di corpi senza anima.
 Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
 sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù.

Al recitar las últimas palabras, la cámara se coloca en el punto de vista de Peppino que observa a su madre de espaldas, sin que el joven aparezca en el encuadre. Por un momento ella se queda en silencio, luego se gira y observa con un rostro melancólico a su hijo y el plano funde a negro. Insistamos en que la mirada final de su madre a Peppino va dirigida hacia fuera de campo, con lo cual parece indicarnos una exclusión del protagonista. Se trata de una nueva marca emergente del narrador implícito que sirve para establecer una operación retórica del conflicto dramático. Y el sentimiento cómplice de ambos se hace extensible al espectador porque, en este caso, a través del dispositivo filmico, se ha conseguido trasladar visualmente la emoción contenida del desasosiego afectivo y la transición visual en negro apunta ya al destino trágico del protagonista.

Así pues, frente a estas cualidades de la película, tal y como hemos señalado, encontramos una importante limitación vinculada al efecto empático del relato. Y es en la clausura donde se acusa de forma pronunciada esta carencia. Una vez que su madre (el único personaje al que parecen pasarle los años gracias a su rostro avejentado) se asome por la ventana, para comprobar el sentido homenaje de todos los amigos y camaradas de Peppino Impastato, por corte directo, vemos imágenes en blanco y negro y al ralentí del entierro del protagonista. Estos planos finales vienen acompañados con el tema *A Wither Shade of Pale*, con el fin de darle un tono elegíaco. Unido a estos efectos audiovisuales, se integra, a través del montaje, una serie de insertos en los cuales, el espectador asiste a planos en color del protagonista mirando a la cámara y haciendo bromas. Lo significativo de este detalle es que dichas imágenes no forman parte del propio devenir del relato, por lo cual, el espectador no asume el valor emocional del tiempo transcurrido porque no se ha producido un "efecto de saber" que contribuya al anclaje

¹²Sobre esta cualidad y otros tantos méritos de la notoria película ver el texto de Juan Miguel Company en este mismo número.

semántico del discurso. Todos estos planos que clausuran el relato se quedan en un fácil truco que no proporcionan ninguna emoción por la experiencia filmica, y tan sólo son un gesto desesperado y llamativo por empatizar con el espectador en momentos que, se presupone, son los más intensos del film.

El relato melodramático se caracteriza porque la sombra del tiempo es alargada. A partir de la repetición de una serie de acciones, vinculadas con el espesor simbólico de los objetos, el espectador adquiere un saber. Sin embargo, en la película no se produce esa transformación debido a que el espectador no tiene conciencia, ni experiencia de un devenir temporal, ni tampoco es capaz de que su mirada pueda interiorizar el relato al tomarse una perspectiva externa de las acciones de los personajes.

5. UNA EPOPEYA MODERNA

Con todo, podemos advertir, que Giordana desde el registro melodramático da buena cuenta de los acontecimientos de su país. Otra cosa es que las estrategias efectuadas sobre el relato no hayan sido las más afortunadas para interpelar al espectador en *I cento passi*. Pero ya con *La meglio gioventù* el director parece elaborar una muy efectiva y memorable operación filmica basada en la interiorización del paso del tiempo junto a los mismos avatares de la saga familiar.¹²

No obstante, pese a los reparos apuntados en *I cento passi*, puede constatar una enorme coherencia enunciativa respecto a su corpus cinematográfico gracias a la mirada impregnada de un cierto humanismo social, antropológico y, sobre todo, ético. El retrato del individuo, dentro de un marco psicológico y social contemporáneo, es visto con una comprensión generosa. Sin llegar a sancionar a sus personajes y ofreciendo una óptica distante, obliga a pensar al espectador sobre su posición moral frente a sus semejantes y el mundo. El peso del sentimiento de culpabilidad también planea en toda su filmografía y este conflicto va a provocar que los personajes puedan arbitrar la bondad o maldad de sus propios actos para satisfacer determinadas aspiraciones vitales, hasta el punto de que la culpa gravite de forma determinante en sus vidas. En *I cento passi*, Peppino, al asumir su honestidad ideológica y su lucidez, acepta el nulo papel que ejerce como miembro familiar. A cambio de ello pagará un altísimo precio ya que el entorno mafioso decidirá matarlo cuando se presente a las elecciones como candidato de la izquierda extraparlamentaria.

Dicho planteamiento podemos seguirlo igualmente en la última película de Giordana: *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. En este caso el director vuelve apelar al compromiso honesto frente a una realidad opaca a través de Sandro (Matteo Gadola), el hijo de un matrimonio de Brescia, cuya condición acomodada y talante liberal le llevará a emprender un viaje iniciático para identificarse con el otro, con el extranjero, además de iniciar su despertar sexual. Cuando Sandro caiga del barco y esté a punto de ser tragado por las aguas griegas, un joven

rumano de diecisiete años, Radu (Vlad Alexandru Toma), le salvará *in extremis*. A partir de aquí y tratando de agradecer el gesto altruista de éste, Sandro cuestionará a sus padres los valores civiles que le han sido inculcados y pondrá su esfuerzo por acoger a Radu y a su hermana.

El recorrido que lleva a cabo el niño protagonista sirve para hacer una valiente y sensible exposición de una realidad muy candente: la inmigración. Dicha circunstancia se ha convertido, dentro de nuestro sistema capitalista, en un tema mediático al ser fagocitado como noticia periodístico-televisiva pero sin llegar a resolver su integración en la sociedad europea. La maraña de legislaciones y de políticas ha propiciado la actuación de una doble moral para justificar, por un lado, el aprovechamiento de una economía sumergida y, por otro, la permisividad de una población que vive en la más absoluta indigencia e instalarse, tal como sugiere Giordana, en guetos situados por los extrarradios de las grandes ciudades. Y estas zonas suburbanas dan completamente la espalda a una realidad muy alejada de los valores universales del hombre. Casi al término del relato, cuando Sandro va en busca de la chica, Alina (Ester Hazan) en la fábrica abandonada, tiene que subir por la puerta metálica de la entrada principal, y justo al flanco de la misma pueden observarse carteles propagandísticos con la efigie de Berlusconi que anuncian cínicamente la reducción de un 40 % de inmigrantes. Este significativo detalle pone de relieve los aires prepotentes y amenazantes del magnate italiano, así como una absoluta indiferencia a los apremios de la realidad.

Frente a la exclusión, el emigrante, una vez que ha luchado por su supervivencia, al llegar a la tierra prometida, tendrá que atravesar una odisea mucho más trágica: la recuperación de su dignidad, la anhelada búsqueda de un lugar dentro de las sociedades capitalistas y la solicitud de las necesidades básicas en un estado de derecho. Sin embargo, **Quando sei nato non puoi più nasconderti** también apunta al hecho de que ante la ignorancia y la expulsión social, el nuevo hombre que emigra a Europa está impelido a situaciones muy desesperadas, a convertirse en delincuente o a prostituirse para salir de la más absoluta miseria.

La película remite a una epopeya cotidiana cuyo futuro deja al espectador una libre lectura, aunque los responsables del film no ven nada claro cuál sea la salida a este importante drama social contemporáneo. Giordana y sus colaboradores (Stefano Rulli y Sandro Petraglia) presentan esta opinión a partir de la misma estructura narrativa: la película acaba y empieza en una plaza. Tras los créditos vemos una mañana gris mientras la vida cotidiana sigue su curso. Un autobús público rodea el perímetro de una plaza y, tras darle un rodeo, se detiene en una parada pública. De pronto, el joven protagonista desciende del vehículo. La cámara lo sigue en panorámica hasta que se detiene ante un escaparate donde aparece una moto deportiva. Unos segundos más tarde el adolescente escucha los gritos desesperados de un inmigrante que trata de llamar a sus allegados. Sandro se da cuenta que el teléfono público no es operativo y se lo hace saber al hombre. De pronto, sale de

¹³ Cabe reseñar la implícita omisión visual de este suceso televisivo en la película como un gesto crítico al mismo.

la cabina repitiendo en su lengua de origen el enunciado que da título a la película. El niño de doce años se queda impresionado por los gestos patéticos del inmigrante en medio de la plaza. Esta secuencia, de alguna manera, sintetiza la película porque Sandro se desentiende del objeto anhelado (la moto) del mundo consumista, de los bienes de lujo que le propicia su familia acomodada: el padre trabaja en la administración de una fábrica donde los obreros son emigrantes; la madre desea tener un hijo más y la posibilidad de adoptar a los amigos de Sandro, Alina y Radu, les brinda una inmejorable ocasión. Cuando el protagonista se aleje de la tienda, tratará de encontrar el verdadero sentido de las palabras que el emigrante ha pronunciado tan obsesivamente. La comprensión de las mismas le conducirá a aceptar e integrar ese otro mundo entre los suyos. Por tanto, el seguimiento de la mirada del niño y su trayectoria de conocimiento, nos llevará a una realidad tan cercana como ignorada y apartada.

En el plano que cierra la película, Sandro se encuentra en otra plaza. Esta vez es de noche, el tráfico sigue su curso normal, mientras que en el centro de la misma se están efectuando una serie de obras municipales. En el centro de la plaza se encuentran sentados Sandro y Alina. El chico acaba de acercarse a una tienda ambulante de bocadillos y su propietario cae en la cuenta que el joven ha sido protagonista de una noticia televisiva.¹³ Sandro niega su aparición en ella y se aproxima a Alina para ofrecerle el bocadillo que acaba de comprar. Le anima a comer pero, al principio, rehúsa y sólo tras un segundo intento, ella comienza a admitir el ofrecimiento. La cámara muestra un plano general de la plaza y su angulación sugiere la evidencia del narrador implícito: un picado sobre los adolescentes situados, en medio de la plaza, cabizbajos e incapaces de saber lo que el futuro les pueda deparar. El ruido urbano ahoga el silencio de los chicos y la imagen va desenfocándose de forma paulatina hasta salir los créditos. Así pues, nos encontramos ante la pesimista perspectiva de no ver nada claro el futuro de la inmigración mientras la vida sigue su curso. Las expectativas formadas son nulas por las suspicacias, la xenofobia y los prejuicios sociales de la sociedad establecida; hay una muy difícil solución al fenómeno, que irá subsumiéndose conforme pase el tiempo y sea la economía y el desarrollo de la sociedad capitalista quienes vaya integrando a los ciudadanos no comunitarios con arreglo a los propios intereses.

También debemos señalar que se trata de un film prolijo en los detalles narrativos y que se excede en el metraje; al final, podemos advertir un enorme desequilibrio estructural en determinados bloques del relato que se hacen redundantes y plúmbeos (véanse, sobre todo la historia del barco cuando Sandro es recogido por Radu y las anécdotas que rodean el centro de acogida de los inmigrantes). Y creemos que ello obedece al hecho de presentar un exceso de líneas temáticas: la familia ante su aburguesamiento es víctima del consumo y lo convierte en el signo de la felicidad; la marginalidad social, las trabas burocráticas para la adopción de inmigrantes, el descubrimiento de la sexualidad del niño

¹⁴ Lorenzo Codelli, "Entretien Marco Tullio Giordana. Une saga familiale", «Positif», n. 509/510, julio/agosto 2003, pág. 114.

¹⁵ Marco Tullio Giordana, *op. cit.*, pág. 13.

al conocer a Alina, la lucha por la supervivencia en el pequeño barco de los inmigrantes, el sentimiento de culpabilidad de los padres por abandonar a su hijo, la amistad (de Sandro con Radu y de Bruno con Popi –Rodolfo Corsati–).

Pese a estos reparos, creemos que la película posee bastante interés porque aborda con honestidad un tema delicado y muy actual. Las simetrías narrativas (por ejemplo, el primer encuentro de Sandro con una prostituta en el coche de su madre tras recogerlo en la piscina y el rescate de Alina poco antes de acabar la película...), la buena dirección de los actores, la presentación de algunas imágenes fuertemente expresivas (la reacción desesperada del padre de Sandro al enterarse en el barco de la desaparición de su hijo; la despedida de Sandro con los emigrantes al salir del centro social; la llegada de la familia de Sandro a casa y el recibimiento de sus amigos...), así como las radiantes y palpitantes imágenes hacen que la última producción de Giordana sea, cuanto menos, una propuesta estimulante dentro del panorama del cine italiano que llega a nuestras pantallas.

A modo de conclusión, podemos resaltar que el cine de Giordana se mueve a partir de los avatares familiares con el fin de que estos adquieran una dimensión temporal propia del melodrama, buscando la relación especular con el espectador por medio de la experiencia vital adquirida mediante la proyección y así efectuar una lectura reflexiva dotada de intención ética. Todo ello, en palabras del propio realizador italiano, desde la ambición viscontiniana, pero homologable a la voluntad del cine de Rossellini de dar testimonio de la realidad.¹⁴ Dicha mirada hay que contemplarla sin olvidar la figura de Pasolini planeando en toda su filmografía y de quien no llega a citar sus películas pero sí su rica y desconocida (en España) obra literaria y ensayística. Tal vez sea porque, para Giordana, Pasolini es "el único intelectual italiano de cuyo cuerpo es imposible prescindir: precisamente porque él lo había utilizado [...] como un instrumento imprescindible de conocimiento"¹⁵. Y a su vez, creemos que es desde esta base sobre la que adquiere el espectador una perspectiva ética. Marco Tullio Giordana, en definitiva, se sustenta en un cine movilizador de sentimientos fundamentado en una concepción moral de los gestos de sus personajes.