

2.1. Gianni Amelio: una cinematografía con aire neorrealista

Luis Dufuur.

El cine es la muerte actuando entre los actores.

Jean Cocteau.

Declaración de principios

Fue en noviembre de 1994 cuando presencié por primera vez un film de Gianni Amelio. Para ser más exacto fue “*Il ladro di bambini*” film que me resultó doloroso, triste, donde se puede apreciar una representación clara de la miseria humana, encarnada en la vida de dos niños. Desde ese momento he seguido atentamente la obra cinematográfica de Gianni Amelio. Este trabajo no tiene la finalidad de encontrar la verdad interpretativa sobre su obra (algo impropio). Descubre con empeño y afán algunas categorías de análisis que se encuentran dispersas a lo largo de la obra poniéndolas al servicio del lector. Una pretensión muy modesta y parcial, que espero esté a la altura de tal importante obra cinematográfica.

Presentación

Al cine, desde sus inicios, le ha tocado la difícil tarea de documentar a través de la imagen el quehacer de la humanidad por la faz de la tierra. “El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo y su entorno” (Benjamín, W.)¹. La cita de Benjamín nos permite observar como el cine ha contribuido al desarrollo de una nueva forma de ver el mundo. Su labor, tanto técnica como artística, consolida el espacio representacional de la imagen, donde la sociedad contemporánea es representada a través de las manifestaciones más diversas de la cultura y el arte.

Distintas corrientes y géneros cinematográficos, han registrado a la humanidad, desde aspectos culturales, sociales o artísticos. Algunas corrientes cinematográficas han retratado mejor algunos problemas de la sociedad como son, la pobreza, el hambre, el desencanto por la vida o el terror de la guerra; ese es el caso del cine italiano. Un cine

¹ http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm

preocupado (a lo largo de su historia), por los problemas que afectan al individuo, a la sociedad y a la historia de la humanidad. Claro está que, si hablamos de cine italiano, una de las corrientes cinematográficas que se ha transformado en un sello característico es el *neorrealismo italiano*. “El tratamiento en forma de crónica de la realidad italiana en cuanto experiencia cotidiana: está es, quizás la mejor definición de lo que se ha dado en llamar neorrealismo.” (Cedal, 1971: 194)² El neorrealismo presta especial atención a los sucesos de la vida cotidiana, temas como la vida, la muerte, el amor, el destierro, la incomprensión, la niñez, y la vejez, han sido retratados por la mencionada corriente cinematográfica con especial interés. Corriente que tiene como uno de sus principales guionista al escritor Cesare Zavattini (precursor del cine moderno). “Zavattini destacó el vínculo que este cine quería restablecer entre el artista y el hombre común, de donde deriva, el uso de rostros desconocidos, el empleo de dialectos, el aprovechamiento de los “exteriores” para captar vívidamente la experiencia cotidiana que es el soporte de un tratamiento verista y documental.” (Cedal, 1971: 194)³. Dice Zavattini “No sé que forma tomará esta lucha por la unidad, pero desde mi punto de vista, me parece que el neorrealismo tiene aún hoy plena razón de existir porque todo movimiento cambia sin duda y, por fortuna, se transforma pero no creo que la carga que llevaba en su interior en aquel momento histórico haya acabado.”(Zavattini, C., 1961: 48)⁴ Dichas palabras son premonitorias si las interpretamos desde una perspectiva temporal, cuando vemos que el neorrealismo (como estilo cinematográfico), todavía está presente en algunos directores del cine contemporáneo italiano.

Presupuestos teóricos de Gianni Amelio

Gianni Amelio nació en San Pietro Magisano provincia de Catanzaro el 20 de enero de 1945. El método que plantea para construir sus personajes, tiene similitud con el método que utilizó Rossellini en algunas de sus películas. Se “basa en el estudio del comportamiento del personaje central y confrontarlo al mundo exterior.” (Quintana, A.

² Capítulo Universal (1971): “*El neorrealismo Italiano*”. En Literatura contemporánea. Nº 29 Buenos Aires. C.E.D.A.L.

³ Op.Cit.

⁴ ZAVATTINI, Cesare (1961): *Zavattini 66*, en *Nuestro Cine* nº 52 , Buenos Aires.

2005:15)⁵ En sus películas ha sabido conservar parte de esa tradición verista⁶, que se percibe en filmes clásicos del neorrealismo italiano como “*Roma, città aperta*” (Rossellini, R. 1945), “*Sciuscià*” (De Sica, V. 1946), o en “*Ladri di biciclette*” (De Sica, V. 1948).

Herederero de una tradición neorrealista Amelio ha sabido encontrar su propio estilo cinematográfico, que se refleja en cada una de sus películas, siendo cada tema abordado motivo de reflexión en el espectador. Bajo ésta perspectiva la obra de Gianni Amelio puede ser vista en un juego bifronte, que oscila entre una crítica social y una biografía personal. En sus filmes, se propone registrar los problemas por lo que atraviesa la sociedad contemporánea. Inmigración, minoridad, injusticia social y la familia, son algunos de los problemas que aborda desde una perspectiva crítico-reflexiva, en un mundo ancho y ajeno, estrecho y propio, mundo difícil de ser interpretado, donde el hombre parece estar perdido y atrapado en un mundo global y local a la vez.

Gianni Amelio (perteneciente a la misma generación que Nani Moretti, Pupi Avati, Danielle Luchetti, Wilma Abate), ha sabido entender la unión y confrontación de mundos extremos haciendo un cine sustancioso, que podría ser catalogado como cine de autor. Cine de autor que se enmarca dentro de la “teoría del autor”. Teoría que agrupa a directores bajo el siguiente concepto: “directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible... es decir el verdadero talento siempre sale a la luz” (Stam, R. 2001:107)⁷. Influenciado por el neorrealismo italiano, Amelio sostiene que “el cine de la Nouvelle Vague fue el que marcó a los espectadores y futuros cineastas de aquellos años”⁸, entre los que se incluye. En sus películas se puede apreciar la combinación de dichas corrientes cinematográficas. “*Il ladro di bambini*” (1992), es un film que reflexiona sobre la

⁵ QUINTANA, Ángel (2005), “El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad”, en *Entorno al nuevo cine italiano*, MONTERDE, J., QUINTANA, A. y otros, Institut Valencià de Cinematografia.

⁶ En Italia el neorrealismo se inspiró en un primer momento en el “verisimo”, para luego distinguirse netamente de él. Según los neorrealistas, el “verisimo” estaba imbuido de fatalismo irrecuperable y había centrado muy poca atención sobre el pueblo, en el neorrealismo es el pueblo que ha tomado conciencia de su situación y quiere ser protagonista de su propia redención. www.eumed.net/eve/resum/07-mayo/aog.

⁷ STAM, Robert (2001): *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación.

⁸ MONLEÓN, Sigfrid (1994): *La mirada secreta de Gianni Ameli*, 39 Semana Internacional de Cine, Valladolid, pag. 14

cruda realidad de la prostitución infantil. Un primer plano muestra a una niña en su cuarto acariciada por la mano de un hombre mayor, la imagen sugiere el estupro. En ésta escena podemos apreciar una de las claves del cine de Amelio la imagen “sugiere el hecho”, no es necesario mostrarlo en su totalidad, el espectador debe ir en busca de la(s) interpretación(es) cerrando la obra un estilo recurrente que se aprecia en la Nouvelle Vague.

Pero también en ese juego de estilos, que nos propone el director, la cámara sale al mundo exterior, y se encuentra con la gente común que aún cree en el futuro y en la familia. Escena de corte neorrealista que permite mostrar el sediento estético por un género que aún no ha desaparecido. La forma en que Amelio aborda los problemas del mundo, en este caso desde el entorno familiar, marca una preocupación constante por los problemas sociales. Por lo tanto estamos delante de un cine de denuncia, que reflexiona sobre la metafísica del ser, el problema de la verdad, ante sucesos como la vida, la muerte, el dolor, la incompreensión, o la incomunicación, siendo la forma en cómo plantea el problema, un estilo, una marca, una huella, que lo convierte en un director-autor-pensador desde la imagen.

Dentro de su particular forma de hacer cine la relación cine-literatura podríamos decir que es de una intensidad manifiesta. Varios de sus films son adaptaciones de novelas, es el caso de *La morte al lavoro* (1978) sobre libro de Hans Ewers, *Il piccolo Archimide* (1979), sobre texto de Aldous Huxley, *Il raggaizi di via Panisperna* (1988), *Porte aperte* (1990), sobre dos libros de Leonardo Sciascia, y su último film, *La Stella que non ce* (2006), sobre libro de Ermano Rea “La dismissione”.

“La relación cine–literatura no hay que planteársela como problema; es más, para mi es un falso problema”, y agrega: “no quiero ver en la pantalla la página escrita confío en que lo que voy a filmar sea nuevo. Leonardo Sciacia me dijo lo mismo unos años mas tarde con respecto a *Porte aperte*, sería ocioso que el escritor comenzara de nuevo a deshuesar la propia materia cuando es lícito que esté en las manos del otro ya que el medio expresivo es completamente distinto” (Monleón, S., 1994: 43)⁹. “Cuando empiezo a pensar en una historia, mis reflexiones se producen en torno de los personajes, de las ideas de los personajes. Antes de empezar a escribir tengo que reflexionar mucho. Conocer bien lo que está detrás del comportamiento de los

⁹ Op.Cit.

personajes. Conocer lo sentimientos que los mueven. Cuando yo encuentro una novela que me interesa, ese trabajo, como dice Costa Gavras, ya fue hecho por otro. El escritor lo hizo. A partir de ese momento, yo, como guionista y después como director, hago un trabajo que es completamente autónomo porque uso un lenguaje que no es el de la novela, yo uso imágenes y sonidos y tengo que ser completamente independiente de lo que fue escrito.” (*El País Cultural*, 394: 4)¹⁰ Las precisiones con que Amelio plantea la relación cine-literatura nos llevan a transitar por el camino de la intertextualidad¹¹, donde el director-autor deja finas trazas del texto original pero a su vez lo transforma en otro texto, confirmando aquello de que toda obra de arte es un sistema de citas.

Diplomado en Letras en la Universidad de Catanzaro y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Mesina, Gianni Amelio plantea, en cada una de sus películas, una reflexión filosófica sobre temas cotidianos que terminan por envolver a los espectadores en las acciones que desarrollan los personajes. Sus filmes contienen algunos elementos, estéticos, filosóficos y cinematográficos, que son claves para entender porqué es catalogado como cine de autor. Autor en el sentido que le otorga *Cahiers du Cinema* cuando sostiene que “el estilo de un autor aflora a pesar de las circunstancias.”

¿Pero cuál es el estilo, o la tendencia estilística que aflora en las películas de Gianni Amelio? Si desarrollamos un corte transversal en la totalidad de la obra observaremos algunos elementos en común que muestran un estilo cinematográfico definido: “todas mis películas -sostiene Amelio- tienen un alma doble. Siempre busco en un film otro paralelo al que presento...”¹², y agrega: “nunca he hecho un film con un solo protagonista sino que muchas veces se reflejan en un espejo a veces oscuro y quizás tengo la tendencia a desdoblarlos y encararlos.”(Monleón, S., 1994: 47)¹³

Amelio ha demostrado que sus personajes terminan por comprometerse con la realidad, “siempre hay un personaje ajeno a la realidad en el que el problema esquivado o

¹⁰ Entrevista realizada por María Esther Gillio. *El País Cultural*, n° 394, Montevideo.

¹¹ KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica 1*, Ed. Fundamentos, Madrid. Se define a la intertextualidad como: "todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto", pág. 190.

¹² MONLEÓN Sigfrid (1994), *La mirada secreta de Gianni Amelio*, 39 Semana Internacional de Cine, Valladolid.

¹³ Op.Cit.

ignorado acaba repercutiendo en el personaje” (Aronica, D. (2005:263)¹⁴ Las dos citas anteriores nos servirán a modo de guía para elaborar categorías de análisis con las cuales observar la obra cinematográfica de Gianni Amelio.

Lentes para mirar el cine de Gianni Amelio

Las películas de Gianni Amelio miran la realidad social mostrándonos diversas facetas de una sociedad sumida en problemas: éticos, étnicos, económicos, políticos y culturales. En el presente trabajo es oportuno revisar seis de sus filmes, y colocar sobre ellos un mapa conceptual, elaborado sobre la base a tres categorías conceptuales que pasamos a enumerar:

- El estado en que se presenta la comunicación entre los personajes.
- Desarrollo de estrategias y sociedades a fines y a valores entre personajes.
- El conflicto de un personaje atrapado entre dos posturas éticas: un mundo interior (el protagonista) y un mundo exterior (la sociedad) al que pertenece.

Dejo constancia que toda elección y categorización es arbitraria (en este caso también), pero entiendo que los filmes elegidos son los que de algún modo se adecuan mejor a las categorías de análisis que me propongo desarrollar. Dichas categorías están presentes en toda la obra cinematográfica, en forma espectral. Para entender mejor como funcionan las mismas hemos elegidos los siguientes filmes:

- *Colpire il cuore* (1982).
- *I Ragazzi di via Panisperna* (1988)
- *Porte aperte* (1990).
- *Il ladro di bambini* (1992)
- *Lamerica* (1994)
- *La stella che non c'è* (2006).

Presentación de las categorías de análisis

Una primera categoría a desarrollar es: *el estado de la comunicación entre los personajes*. La comunicación juega un papel decisivo entre los personajes, muchas

¹⁴ ARONICA, Daniella (2005), “En busca del cine perdido”, en ARONICA, D. y otros: *En torno al nuevo cine italiano*, Institut Valencià de Cinematografia.

veces pauta el desarrollo del film. En tiempos en donde todo se explica a través de la comunicación Amelio reflexiona sobre el diálogo, y la relación diálogo-silencio. A veces la comunicación transita del silencio al diálogo, así se presenta en el film *Il ladro di bambini* (1992) y otras veces corre en sentido opuesto, como se observa en la relación entre padre e hijo en el film *Colpire il cuore* (1982).

Una segunda categoría a desarrollar son: *las estrategias y las relaciones que desarrollan los personajes para ejecutar determinadas acciones a fines o a valores*. Personajes absolutamente distintos en sus conductas o convicciones éticas, son llevados a unirse bajo determinadas circunstancias para desarrollar un plan concreto. Dividiremos las estrategias en estrategias a fines: cuando sea desarrollada con uno o varios propósitos a la vez, y estrategias a valores cuando asocien bajo determinados valores éticos, con la finalidad de desarrollar una acción en común. La unidad estratégica a fines se presenta, en la relación que establecen los empresarios y un viejo soldado italiano, en el film *Lamerica* (1994) y la unidad estratégica a valores es presentada, a través de un viaje que emprenden por China un ingeniero italiano y una traductora de italiano de origen chino, en el film *La stella chen no c'è* (2006).

Una tercera categoría a desarrollar es: *el conflicto de un personaje atrapado entre dos posturas éticas: un mundo interior (el protagonista) y un mundo exterior (la sociedad) al que pertenece*. La doble condición ética interior-exterior por la que transita algún personaje se presenta muchas veces bajo aspectos conflictivos. En estas circunstancias el personaje mantiene sus convicciones éticas (a modo de héroe trágico), padeciendo las condiciones éticas dictadas por el entorno social. Esto hace que los personajes (creados por Amelio), sean presentados en continua tensión, en donde muchas veces serán las circunstancias y el entorno social las que modelen sus actos, y otras veces serán sus convicciones más genuinas las que se expongan en forma pública colisionando con el entorno social. Ésta condición se presenta en la relación que mantienen los científicos en el film *I Ragazzi di via Panisperna* (1988), o en el desarrollo de una compleja relación entre la realidad y los pensamientos, en el miembro de un tribunal en el juicio que se desarrolla en el film *Porte aperte* (1990).

El estado de la comunicación entre personajes.

La primera categoría de análisis la situamos desde la perspectiva comunicativa. La evolución o deterioro de los diálogos entre personajes es una condición clave para entender el problema de la comunicación en todos los filmes de Amelio.

El film *Il Ladro di Bambini* (1992) muestra el surgimiento y deterioro de una familia monoparental a través de las relaciones humanas. En la Italia de la década del '70 una madre (María Pia Di Giovanni), prostituye a su hija Rosetta (Valentina Scalici), en presencia de su hermano menor Luciano (Guiseppe Ieracitano). La policía detiene a la madre de los niños y luego se hace cargo de ellos para el traslado a un orfanato del sur de Italia bajo la tutela del carabinero Antonio (Enrico Lo Verso). Para entender el problema de la comunicación en el film observaremos la conducta de Luciano y su relación con el mundo exterior y en especial con el carabinero que lo custodia. Esta relación podría servir como modelo para observar los problemas comunicacionales que plantea Amelio a lo largo de su obra.

Desde el inicio del film el niño aparece envuelto en un prolongado, oscuro y tenso silencio. No hay palabras para representar el dolor ante lo sucedido en el ámbito familiar. Pero en el transcurso del film la relación niño - carabinero es modelada por actos de convivencia (casi familiares), que transforman paulatinamente al silencio en palabras. Los actos de convivencia van construyendo cierto estado de confianza, y en el transcurso del film el espacio comunicativo común se va tejiendo lentamente. Primero será la relación con los objetos (comida, refrescos, bolsos), quienes cumplan con la función conativa que debe estar presente en todo proceso de comunicación. Luego serán los relatos y las fotografías de la abuela del carabinero, quienes aproximen el mundo silencioso y triste del niño al mundo del carabinero. Y por último, la comida entorno a una mesa que comparten (Rosetta, Luciano y Antonio), a orillas del mar, como forma de incluir al otro y creando un "nosotros", fundando desde una condición casi religiosa una nueva familia. Estas tres instancias funcionan a modo de ritos de pasaje donde se puede ver como la comunicación pasa desde lo lejano a lo proximal, desde lo objetivo a lo subjetivo, desde lo individual a lo colectivo. Amelio expone con autoridad un mundo gobernado por la soledad y la incomunicación, y nos enseña que pequeños actos humanos (fraternal, solidarios), pueden cambiar algunas conductas mezquinas de la humanidad.

En el final del film los niños le dan la espalda a la cámara, ellos saben que con el ingreso al instituto correccional la comunicación con el mundo exterior quedará trunca,

hablan entre ellos. La escena tiene el mismo espíritu que el final del film *Roma città aperta* (1945), los niños dialogan entre ellos, un aspecto clave para entender, que el vida continúa y que la comunicación, el dialogo, y la palabra, son condiciones fundamentales y únicas, que fundan solidaridad unen a los individuos ante lo adverso, en un mundo exterior cada vez más poblado de palabras silenciosas.

En *Colpire il cuore* (1982) la condición comunicativa transita desde el diálogo al silencio. La trama plantea el conflictivo lazo que une al padre de Emilio (Fausto Rosi), cuando éste descubre que su padre Darío (Jean-Louis Trintignant), profesor universitario, pertenece a una organización terrorista. Mientras que en el inicio del film la comunicación entre Darío y Emilio es fluida, en el momento en éste descubre que su padre pertenece a una organización terrorista, la comunicación entre ellos tiende a desaparecer. En este film Amelio reflexiona sobre la comunicación, y como la misma está en crisis en la célula familiar. Sitúa a la comunicación en el centro de un campo de acciones que esta constituido por ideologías, tradiciones, y voluntades políticas. Los diálogos son la representación genuina de una estructura monológica que linda con el autoritarismo o tautismo comunicativo tal como lo plantea Sfez¹⁵.

El respeto por la ley, el acatamiento de la norma, el conformismo con lo establecido son algunos de los valores sociales que encarna Emilio ante la ausencia de la comunicación en la familia. Por eso cuando Emilio descubre que Darío (su padre), es terrorista la suerte de este último está echada. El hijo optará por la ley, el orden de las instituciones, y por la conformidad con lo establecido. Denunciando a su padre, por terrorista, deja en claro la necesidad de un Estado fuerte, autoritario, que cumpla y haga cumplir la ley. El hijo dicta sentencia sobre el padre, la palabra en este caso oficiará como sentencia jurídica, como condena reforzando el orden social. El espacio de la comunicación desaparece cuando los mundos dialogantes se enfrentan. Padre e hijo se sienten traicionados y dominados por el miedo hacen que la comunicación (entre ellos), se transforme poco a poco en silencio.

Este film reflexiona sobre el deterioro de la comunicación, en la familia, pero también reflexiona sobre la presencia de cierto autoritarismo (sea del Estado, o de

¹⁵ SEFZ, Lucien (1989), *El fin de la comunicación*. Ed. Amorrortu Buenos. Aires.. Sfez plantea el concepto de “tautismo” en la comunicación como la existencia del sujeto en tanto la existencia del objeto técnico. En este caso podemos observar como la sociedad, dominada por la tecnología, funda espacios totalitarios, donde parece haber dejado de existir el dialogo, gestionado una tendencia al autoritarismo en la comunicación y eliminado cualquier posibilidad de negociación (pág. 51).

grupos revolucionarios), que someten la voluntad de los individuos. Una metáfora del estado de la comunicación en la sociedad actual. Una sociedad dominada por el autoritarismo en las relaciones humanas, relaciones cada vez más vinculadas al orden y el control y alejados de los sentimientos de la humanidad.

En ambas películas el planteo comunicacional soluciona o diluye los vínculos afectivos. Estos dos films contraponen, dos instancias comunicativas, dos interpretaciones sobre el mundo y sobre la condición humana. Amelio establece, un atrayente juego poético de diferencias, entre la palabra y el silencio como forma de problematizar y de mostrar a la comunicación como parte sustancial de la condición humana, tema que es de una preocupación recurrente en sus filmes.

Estrategia y relaciones que desarrollan los personajes a fines y a valores

La segunda categoría a analizar es la condición de unión estratégica de los personajes para desarrollar determinadas acciones en beneficio propio. Personajes absolutamente disímiles, y hasta opuestos en sus conductas o convicciones éticas, se unen bajo determinadas circunstancias con la finalidad de desarrollar determinadas acciones, a fines o a valores. Estas dos categorías son producto de una transformación semántica sobre las presentadas por Max Weber en su libro *Economía y Sociedad*, en ese libro se plantea dos tipos de racionalidad una *con arreglo a fines* y otra *con arreglo a valores*.¹⁶

En *Lamerica (1994)* la trama de la película se desarrolla desde dos puntos de vista teniendo como tema el espíritu aventurero del hombre. En el primer punto de vista se puede apreciar el espíritu aventurero de dos empresarios italianos Gino (Enrico Lo Verso) y Fiore (Michele Plácido), que compran por poco dinero una fábrica de zapatos en Albania, y que para su instalación las leyes de Albania exigen un socio del país. En el segundo punto de vista se puede apreciar a un viejo soldado italiano Spiro Tozaj (Carmelo Di Mazzealli), que desea arribar a la América. La conformación de esta

¹⁶ WEBER, Max (1983): *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México. Racionalidad con arreglo a fines: está determinada por expectativas en el comportamiento, tanto de objetos del mundo exterior como de otros hombres utilizando esas expectativas como “condiciones” o medios para el logro de fines propios racionalmente sopesados y perseguidos. Racionalidad con arreglo a valores: está determinada por la creación conciente en el valor: -ético, estético, religioso o de cualquier otra forma como se interprete- propio y absolutamente de una determinada conducta, sin relación alguna con el resultado, o sea puramente en méritos de ese valor (pág.20).

sociedad (una sociedad con arreglo a fines), esta constituida por propósitos muy disímiles: a) los empresarios italianos intentan afincarse en Albania para el desarrollo de un proyecto económico, y b) el viejo soldado italiano ve en los empresarios italianos, su boleto de partida para llegar la tierra prometida.

El film plantea una dicotomía entre un mundo globalizado de los finales del siglo XX, y el mundo moderno y próspero de mediados del siglo XX. La primera sociedad que se pone en marcha la constituyen los empresarios y el viejo. Sociedad que tiene como propósito usar al viejo como testaferro albanés, para la constitución de la empresa. Pero en el momento que se pone al descubierto la estafa los empresarios intentan deshacerse del viejo. A la sociedad empresarios italianos-viejo se la muestra en clave de producción industrial (bajo ese paradigma), una vez usado el producto hay que tirarlo es parte del desecho industrial, lo que Zygmunt Bauman llama “homoconsumens, en donde la finalidad del sujeto no es acumular bienes sino usarlos y descartarlos” (Bauman, Z, 2003: 72)¹⁷ Una situación compleja que expone la crueldad con la que opera el capital financiero en cualquier parte del mundo. La segunda sociedad es más compleja, y tiene como escenario la historia de Italia. El viejo soldado entiende que es hora de partir hacia la América. En vísperas de la cita en el Ministerio de Industria el viejo huye del lugar. El viejo interpreta que la presencia de los empresarios italianos es una clara señal de “la partida”, partir de un mundo lleno de recuerdos, de su hijo, de su mujer. Es en este punto que un juego de preguntas nos asaltan, ¿pero de qué lugar parte hacia la soñada América? de ¿la Albania de hoy? o de ¿la Italia de ayer? Recuerdos que lo han acompañado a lo largo de muchos años, pero que no han borrado la idea de viajar al nuevo continente. El final de la película refleja el estado del problema migratorio en Europa, un barco es tomado por asalto por emigrantes albaneses, en el mismo barco viajan el viejo y el empresario que retorna a Italia luego del frustrado negocio. En el viaje se condensa el tiempo, todos los tiempos el tiempo, de esa manera se explica que los albaneses viajen al futuro, el viejo viaje al pasado y el empresario viaje al presente. La sociedad con arreglo a fines construida entre el viejo y los empresarios es una metáfora donde Amelio propone la unión de las dos Italias, la de pos guerra, (la del hambre y el terror), y la otra, la de la prosperidad económica de fines de siglo XX. El viejo viaja a América para empezar su vida en un mundo mejor, mientras que el

¹⁷ BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

empresario vuelve a casa para volver a empezarse vida, fundada sobre la base de una sociedad con fines opuestos y sentidos comunes.

En el film *La stella chen no c'è* (2006), basada en la novela *La dismissione* de Ermano Rea, Amelio nos introduce en un mundo global, complejo y de difícil interpretación. El proceso de globalización, por el que transitamos tiende a una internacionalización del capital financiero, industrial y comercial, que están deslocalizados geográficamente y cuyo objetivo es propiciar políticas de consumo en forma masiva.

Un grupo de inversores chinos compran una fábrica en Italia. Vincenzo Buonavolontà (Sergio Castelletto), ha trabajado durante muchos años, en dicha fábrica como ingeniero. En la planta industrial adquirida por el grupo inversor chino, hay un horno de fundición que tiene problemas de orden técnico y causa accidentes laborales. Vincenzo mostrando buena voluntad, trata de explicarles a los directores de la fábrica en Italia, donde radica el problema; pero no lo entienden. Razón por la cual viaja China, para tratar de explicarles a los dueños de la fábrica la causa de los sistemáticos accidentes, en un intento de solucionar el problema del horno de fundición. A simple vista parece una historia simple, pero el planteo cinematográfico y filosófico que encierra el film, va adquiriendo cierta complejidad a medida que se desarrolla el viaje. Un relato que se apoya “en la libertad que da una tradicional estructura de itinerario, donde los personajes se trasladan de un punto a otro y que durante el viaje sufren una evolución que les hace variar”¹⁸ en la concepción del mundo. Vincenzo, acompañado Liu Hua (Tai Ling), una traductora de italiano recorren China formando una sociedad con arreglo a valores. Una sociedad con arreglo a valores que le permite a Vincenzo acercarse a un mundo desconocido, y confrontar posiciones éticas, estéticas y religiosas entre oriente y occidente. La sociedad con arreglo a valores entre Vincenzo, y Liu Hua, se funda desde la confianza, la honestidad, eso da como resultado que las acciones que realicen estén enmarcadas dentro de la lealtad, la voluntad, y la fraternidad, sin importar los resultados de las mismas. En este caso la traducción, como sinónimo de comunicación, es un elemento indispensable para un mejor desenvolvimiento de la sociedad. La comunicación en esta sociedad tiene distintos niveles; un primer nivel íntimo, próximo, es el que se establece entre Vincenzo y la familia de Liu Hua, y un

¹⁸ TORRES, A. (1994): *El cine italiano en 100 películas*. Alianza Editorial, Madrid, pág..440.

segundo nivel tal vez más lejano es el que se plantea desde las relaciones laborales con los trabajadores de la fábrica por intermedio de la traducción, este segundo punto es una interesante síntesis del estado de la comunicación entre oriente y occidente en donde todo parece funcionar a la perfección. Es en éste sentido que el film se constituye como una compleja (di)visión del mundo oriental. Tanto Vincenzo como nosotros estamos fuera del mundo oriental, por lo tanto estamos a merced de una traducción e interpretación del mundo en la cual debemos confiar. En este caso la “confianza” es una palabra clave dentro de la sociedad. La sociedad entre Vincenzo y Liu Hua es un claro ejemplo de que la “confianza” y la “solidaridad” son valores que están presentes en la humanidad a pesar de vivir en un mundo dominado por la competencia, la especulación y la economía del mercado.

Amelio nos muestra que el mundo es circular, y que una sociedad confeccionada desde valores genuinos como, la confianza, o la solidaridad permiten la unión de seres lejanos, de mundos lejanos y que las palabras no construyen un obstáculo sino un vínculo que es capaz de disolver las fronteras geográficas. Palabras llenas de vida y naturaleza, que transforman a Vincenzo, (que no mirará al mundo chino con ojos de extranjero), en portador de las costumbres del lugar y a Liu Hua (que ya no mirará ha occidente como un lugar lejano en donde sólo se desarrollan negocios), en traductora de mundos lejanos, comprendiendo que la distancias entre oriente y occidente son producto de la economía en un mundo global y no de la condición humana. En el final del film sentados en la estación de tren comparten el pan, eso hecho los convierte en compañeros, la sociedad ha dado sus frutos.

Ambos filmes *Lamerica (1994)* y *La stella chen no c'è (2006)*, proponen una exploración sobre el espíritu asociativo que el hombre es capaz de desarrollar en cualquier circunstancia. Espíritu asociativo que lo lleva a emprender grandes empresas que contienen como insumo básico el entender, tolerar y comprender al “otro”. Estos dos filmes muestran como, la solidaridad, la fraternidad, la voluntad y la confianza (elementos que Amelio se empeña en mostrarnos a lo largo de su obra), están por encima de cualquier interés individual, y se constituyen en función del interés colectivo de la sociedad.

Aspectos conflictivos de un personaje atrapado entre dos posturas éticas

Una tercera categoría de análisis nos sirve para observar los filmes de Amelio en función al conflicto que mantiene alguno de los personajes entre, las condiciones éticas de un mundo exterior y los principios éticos del mundo interior (sus convicciones). En función a dicha premisa, la decisión que tome el personaje será muchas veces la representación de un conflicto que se establece desde, una ética social (narrativa conservadoras de los principios de la sociedad que explican los hechos), y una ética individual (muchas incomprendida por la sociedad por la constante confrontación con el mundo establecido), que sitúa al personaje del lado opuesto al espíritu reinante en la sociedad. Este conflicto es presentado en los filmes como una condición trágica del héroe. Dicha situación la observamos claramente en la tragedia griega, donde el héroe conociendo el destino final (el destierro o la muerte), lleva a cabo su misión.

La moral y la ética científica son los argumentos que presenta el film *I Ragazzi di via Panisperna* (1988). El film plantea dos escenarios narrativos, en el primero se discute el ayer y hoy de la ciencia, en el segundo la responsabilidad ética del científico ante la sociedad. El primer escenario, la discusión entre la física “oficial” entendida como un dispositivo conservador, vinculada con la energía eléctrica, y una nueva concepción de la física, desde una perspectiva moderna, vinculada con la energía nuclear es el centro de la discusión es entre el ayer y el hoy. En el inicio del film la locución de Guillermo Marconi ante la academia de física se ve interrumpida por el discurso que proviene de una radio clandestina anunciando “hoy Marconi ha muerto y ha muerto su física”. Las ondas de radio provienen del mundo exterior y al igual que las ondas sísmicas, estas mecen el edificio científico hasta derribarlo. Marconi inclina su cabeza en una clara señal de que ha sido derrotado.

El segundo escenario es presentado desde la cuestión ética de la ciencia cuando, uno de los integrantes del equipo de científicos, Ettore Majorana (Andrea Prodan), decide abandonar el proyecto de investigación sobre energía nuclear en una clara disputa ética que tiene como tema la responsabilidad social del científico. Tal vez este segundo escenario sea el más interesante a la hora de analizar el film. Por un lado la defensa de una ética “institucional” representada por el profesor Enrico Fermi (Ennio Fantastichini) y por el otro la ética “personal” representada por Ettore Majorana. Estos dos postulados éticos, se transforman en el eje de la discusión científica a lo largo del film. Ettore Majorana parece estar atrapado entre una ética científica consagrada al avance científico sin importar las consecuencias sociales de sus resultados, y la ética

personal que ve en la energía nuclear el peligro que su uso encierra en la sociedad. Ettore reencarna la condición del héroe que se inscribe dentro de la tragedia griega, sabe de antemano que tiene perdida la batalla, conoce su destino, y lucha sin importar las consecuencias personales. Su ida al campo es el resultado de su fuerte postura ética ante el discurso dominante de la ciencia, y es a su vez un estado voluntario de retiro del mundo científico. Es la presencia del (auto)exilio, pero es también el reencuentro con la naturaleza, con su niñez, con el universo regido por las leyes de la física en estado natural. Es el triunfo de la voluntad interior ante la fama y el dinero, camino que eligió el profesor Enrico Fermi cuando le conceden el premio Nóbel de física.

Hay una escena que muestra claramente la convicción ética del personaje. Mientras enseña matemática, la cámara lo muestra con la misma composición que la realizada por Leonardo Da Vinci en el cuadro *La última cena*. Se lo ve en compañía de una niña a la que le enseña, el saber matemático sin más elementos que un cuaderno y un lápiz. Postura minimalista que nos sitúa en la dimensión de, ¿científico o profeta? Amelio deja planteado el problema, juega con la dicotomía ciencia-naturaleza, ética colectiva-ética personal, sintetizando en Ettore Majorana las preocupaciones que todo científico tiene ante el desarrollo del conocimiento, y en qué forma el conocimiento científico afecta a la naturaleza.

En el final de la película Enrico va en busca de Ettore, el dialogo es extenso, rodeados por la naturaleza los científicos se pasean por la historia de la física moderna. Lentamente el dialogo se transforma en una discusión sobre dos posturas ético-filosóficas, en la que se inscribe la ciencia contemporánea, una postura que busca sólo beneficios en cada nuevo descubrimiento científico y, la otra que ve en cada adelanto científico el grado de responsabilidad sobre lo investigado, midiendo a cada paso las posibles consecuencias sobre la humanidad.

Una relación compleja entre la realidad y los hechos es la que atraviesa el juez Vito Di Francesco (Jean Maria Volonté) en el film *Porte Aperte (1990)*. El film esta basado en el libro homónimo de Leonardo Sciacia. Tommaso Scalia (Ennio Fantastichini) toma la decisión de matar en un mismo día a su jefe, a su compañero de trabajo y a finalmente a su mujer tras haberla violado delante de una capilla. La condena a la pena de muerte es un hecho, pero el juez, Vito Di Francesco tiene dudas sobre el mismo, y tratará de modificar por todos los caminos la sentencia. El juez rechaza la pena de muerte por la misma razón que rechaza la condición monstruosa del régimen

fascista, régimen autoritario, corrupto y poblado de funcionarios inoperantes. Di Francesco deja en claro que el asesino es la expresión mas pura del régimen fascista. En el desarrollo del juicio, pone de manifiesto la inconducta sexual de las victimas asesinadas, la corrupción administrativa de los funcionarios públicos, y la hipocresía de los miembros del jurado. Vito Di Francesco ve sometidas sus convicciones éticas personales y las del mundo que lo rodea. Preso de sus pensamientos se opone estoicamente a la universalidad del régimen fascista, que se expresa en los relatos cotidianos, y que se transforman en eventos mitológicos como son: la familia, la muerte, el bien, el mal y el orden social. La sociedad envuelta en la ideología fascista parte de un concepto organicista, la sociedad está enferma por lo tanto hay que extirpar el mal y extirpando el mal podremos dormir con las puertas abiertas.

El juez atrapado en el conflicto ético, pero firme en sus convicciones, medita cada paso que da sobre la sanción que le corresponde al homicida, se aleja así de los relatos locales (la doxa), que dominan el entorno del homicidio, afirmándose cada vez mas en sus convicciones éticas. Usando la fuerza de la palabra que “reside en el hombre que la pronuncia”¹⁹ el juez Di Francesco consigue, que la pena de muerte de Tommaso Scalia sea transformada en cadena perpetua. Para esa tarea cuenta con la ayuda de Consolo (Renato Carpentieri), un miembro del jurado que es agricultor.

Consolo agricultor-lector le obsequia la novela de Fedor Dostoievsky *Crimen y Castigo*. Mientras se lleva a cabo el juicio vemos a Di Francesco leyendo la novela, en una clara alusión a que el juicio es “novelesco” y que en la literatura de Dostoievsky está la verdadera justicia. Juez y agricultor se unen para desarrollar “el cultivo de la duda” ante un tribunal que es la representación más genuina de la ética fascista.

La presentación del conflicto ético entre lo interior y lo exterior en los personajes, que hemos analizado en ambas películas, pone en tela de juicio la concepción ética del hombre, muestra virtudes y defectos, sobre nuestras acciones, elementos que operan en forma decisiva a la hora de tomar decisiones sobre cualquier problema. Amelio nos sumerge en un mundo bifronte: tecnológico y rural, técnico y artesanal, profesional y esclavista, un juego entre el presente y el pasado, que nos permite ver como funciona la ética personal en un mundo que tiene fuertes componentes de autoritarismo.

¹⁹ PAZ, Octavio (1986): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, pág. 37.

A modo de conclusiones

En sus ensayos Montaigne escribe: “quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto. Mis defectos se reflejarán a lo vivo: mis imperfecciones y mi manera de ser ingenua, en tanto que la reverencia pública lo consienta” (Montaigne, M.)²⁰. La sentencia de Montaigne está presente en la reflexión filosófica que Amelio plantea en sus películas, un modo de mostrar al hombre en sus múltiples (contra)dicciones.

Seguramente quedan por el camino otras categorías de análisis observadas en la obra de Amelio. Las películas analizadas entiendo que son las que mejor se ajustan a las categorías que he confeccionado para analizar la obra cinematográfica.

Creador de imágenes, creador de mundos, Gianni Amelio reflexiona sobre lo humano, desde las virtudes éticas y morales del hombre, sobre lo global y local, lo verdadero y lo falso, y lo hace uniendo mundos, uniendo historias, bajo la concepción de que el cine es un instrumento para ayudar a crecer espiritual e intelectualmente a la humanidad.

Bibliografía

ARONICA Daniella, MONTERDE José, QUINTANA, Ángel y otros (2005), *En torno al nuevo cine italiano*, Institut Valencià de Cinematografia, Valencia.

BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid.

MONLEÓN Sigfrid (1994), *La mirada secreta de Gianni Amelio*. 39 Semana Internacional del cine, Valladolid.

PAZ, Octavio (1986), *El arco y la lira*, Fondo de cultura económica, Bogotá.

SEFZ, Lucien (1989), *El fin de la comunicación*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires,

STAM, Robert (2001), *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación.

TORRES, Augusto (1994), *El cine italiano en 100 películas*, Alianza Editorial, Madrid.

WEBER, Max (1983), *Economía y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México,

²⁰ <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>

Revistas

Capítulo Universal (1971), n° 29, “*El neorrealismo Italiano*”, Cedal, Buenos Aires.

El País Cultural (1997), n° 394, Ed. El País, Montevideo.

Nuestro Cine (1961) n° 52, *Zavattini 66*, Buenos Aires.

Web consultadas

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/>.

http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm

Ficha técnica de las películas analizadas.

Colpire al Cuore (1982)

Productora: Antea Cinematográfica/RAI TV; **Productor ejecutivo:** Enzo Porcelli; **Argumento:** Gianni Amelio; **Guión:** Gianni Amelio y Vincenzo Cerami; **Fotografía:** Tonino Nardi, en color; **Montaje:** Anna Napoli; **Sonido:** Remo Ugolinelli; **Música:** Franco Piersanti y Pavanas de Gabriel Fauré; **Decorados:** Mario Dentici; **Vestuario:** Lina Nerli Taviani; **Intérpretes:** Jean-Louis Trintignant (Dario), Laura Morante (Giulia), Fausto Rossi (Emilio), Sonia Gessner (madre de Emilio), Vanni Corbellini (Sandro Ferrari), Laura Nucci (madre de Dario), Vera Rossi (hermana de Emilio), Matteo Cerami (Matteo); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 105´.

I Ragazzi de Via Panisperna (1988)

Productora: Urania Film/RAI TV; **Productores ejecutivos:** Conchita Airoidiy Dino Di Dionisio; **Argumento:** Gianni Amelio y Vincenzo Cerami; **Guión:** Gianni Amelio y Alessandro Sermoneta; **Fotografía:** Tonino Nardi, en color; **Montaje:** Roberto Parpignani; **Música:** Riz Ortolani; **Decorados:** Franco Velchi; **Vestuario:** Lina Nerli Taviani; **Intérpretes:** Andrea Prodan (Ettore), Ennio Fantastichini (Enrico), Michele Melega (Franco), Giovanni Romani (Edoardo). Alberto Gimignani (Emilio), Giorgio Dal Piaz (Bruno), Laura Morante (Laura), Cristina Marsillach (Margherita), Mario Adorf (Corbino), Georges Geret (fraile), Virna Lisi (madre de Ettore), Sabina Guzzanti (novia de Edoardo), Vaeria Sabel (anunciadora), Nicola Vigilante (profesor), Carlo Boldrini (bedel); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 157´.

Porte Aperte (1990)

Productora: Erre Produzioni, Istituto Luce, Urania Film, RAI 2; **Productor ejecutivo:** Angelo Rizzoli; **Argumento:** El libro homónimo de Leonardo Sciascia; **Guión:** Gianni Amelio y Vincenzo Cerami; **Fotografía:** Tonino Nardi, en color; **Montaje:** Simona Paggi; **Sonido:** Remo Ugolinelli; **Música:** Franco Piersanti; **Decorados:** Franco Velchi y Amedeo Fago; **Vestuario:** Gianna Gissi; **Intérpretes:** Gian Maria Volonté (Vito Di Francesco), Ennio Fantastichini (Tommaso Scalia), Renzo Giovanmpietro (presidente)

Sanna), Renato Carpentieri (Consolo), Tuccio Musumeci (abogado Spadafora), Silverio Blasi (procurador), Vitalba Andrea (Rosa Scalia), Giacomo Piperno (fiscal), Lydia Alfonsi (marquesa Spadafora), Tony Palazzo (conductor), Roberto Nobile (contable Speciale), Antonio Appierto (Lo Prete), Nicola Balducco (doctor Canillo), Paolo Volpicelli (don Michele), Orazio Stracuzzi (abogado Colao); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 108´.

Il ladro di bambini (1992)

Productora: Erre Produzioni, Alia Film, RAI 2; **Argumento y Guión:** Gianni Amelio, Sandro Petraglia y Stefano Rulli; **Fotografía:** Tonino Nardi y Renato Tafuri, en color; **Montaje:** Simona Paggi; **Sonido:** Alessandro Zanon; **Música:** Franco Piersanti; **Decorados:** Andrea Crisanti y Giuseppe Gaudino; **Vestuario:** Gianna Gissi y Luciana Morosetti; **Intérpretes:** Enrico Lo Verso (Antonio), Valentina Scalici (Rosetta), Giuseppe Ieracitano (Luciano), Renato Carpentieri (sargento mayor), Vitalba Andrea (hermana de Antonio), Fabio Alessandrini (Grignani), Vincenzo Peluso (carabiniere napolitano), Massimo De Lorenzo (Papaleo), Celeste Brancato (señora Papaleo), Santo Santonocito (carabiniere siciliano), Lello Serao (cliente de Rosetta), Agostino Zumbo (sacerdote), Maria Pia Di Giovanni (madre de Rosetta), Florence Daril (Martine), Marina Golovine (Nathalie); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 112´.

Lamerica (1994)

Productora: Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica, Alia Film, Arena Film; **Productor ejecutivo:** Enzo Porcelli; **Argumento y Guión:** Gianni Amelio, Andrea Porporati y Alessandro Sermoneta; **Fotografía:** Luca Bigazzi, en color; **Montaje:** Simona Paggi; **Sonido:** Alessandro Zanon; **Música:** Franco Piersanti; **Decorados:** Giuseppe Gaudino; **Vestuario:** Liliana Sotira y Claudia Tenaglia; **Intérpretes:** Enrico Lo Verso (Gino), Carmelo Di Mazzarelli (Spiro Tozaj), Michele Placido (Fiore), Piro Milkani (Selimi), Elida Janushi (sobrina de Selimi), Sefer Pema (director del campo de trabajo), Idajet Sejdia (doctor Kruja), Marieta Ljarja (directora de la fábrica), Ilir Ara (guarda del orfanato), Liliana Subashi (médico del hospital), Artan Marina (Ismail), Vassjan Lammi (policía), Nikolin Elezi (muchacho que muere), Fatmir Gjyla (director del hotel), Elona Hoti (chica que baila); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 125´.

La stella chen no c'è (2006)

Productora: RAI Cinema, Cattleya, Achab Film, Eurimages.
Productor ejecutivo: Mario Cotone. **Productor:** Marco Chimenz, Giovanni Stabilini y Riccardo Tosí; **Argumento:** El libro homónimo de Ermano Rea; **Guión:** Gianni Amelio, Umberto Contarello; **Fotografía:** Luca Bigazzi; **Montajista:** Simona Paggi; **Sonido:** Remo Ugo Linelli; **Música:** Franco Piersanti; **Vestuario:** Cristina Francioni; **Interpretes:** Sergio Castelletto (Vincenzo Buonavolontà), Tai Ling (Liu Hua), Angelo Costabile (operario), Hiu Sun Ha (Chong), Wang Biao (comisario de policía), Catherine Sng (secretaria), Enrico Vaniagiani (jefe de la fundición), Roberto Rossi (jefe de la fundición), Huang Qianhao (joven proxeneta), Tang Xianbi (abuela); **Formato:** 35mm.; **Duración:** 104´.