

## UNA MADEJA DE TRANSPOSICIONES

## EL CINE DE GIANNI AMELIO

Tan perfilado como un retrato de Antonello da Messina, el cine de Gianni Amelio ha confrontado firmemente al público italiano con una imagen de su sociedad que lo perturba o lo conmociona. En un país donde, durante los últimos veinte años, la mayoría de las películas ha ofrecido poco más que pantallas ampliadas para los formatos y temas de programas de televisión diseñados como vehículos de ingresos por publicidad, Amelio ha explorado una serie de temas reprimidos o prohibidos –prostitución de niños, denuncia filial, inmigración albanesa, el destino de la gente del sur en el norte– en modos que siempre han turbado las expectativas. Conocido en el extranjero principal, si no exclusivamente, por *Il ladro di bambini* (*Niños robados*, 1992), su producción ha sido parca: unas diez películas en un período de tres décadas. Pero cada trabajo ha contado. Airadas controversias sobre su última película, *Così ridevano* (*Así reíamos*, 1998), están todavía candentes.

Considerado a veces como el único descendiente vivo del neorrealismo, en los últimos años el mismo Amelio se ha tomado el trabajo de desestimar el término. ¿Qué, pregunta él a menudo, tuvieron nunca en común directores tan radicalmente distintos como De Sica, Rossellini y Visconti? Si hubo un período en el que apelaba a Rossellini como modelo, ahora trata «al que quizá sea el director más inteligente de todos los tiempos» como un ideal inalcanzable, que queda totalmente fuera de su capacidad<sup>1</sup>. Estilísticamente, de hecho, debe más a Antonioni, de quien aprendió un cierto lenguaje visual –sobre todo, el movimiento dentro del encuadre– y técnica narrativa: por ejemplo, el uso peculiar de la tangente narrativa y la elipsis. Si les costó algún tiempo a los críticos darse cuenta de esto, fue porque sus temáticas eran muy diferentes. Mientras que las relaciones entre los sexos son casi siempre el tema del cine de Antonioni, el hecho singular más llamativo de las películas de Amelio –distanciándole de todos

---

<sup>1</sup> Goffredo FOFI, ed., *Amelio secondo il cinema*, Roma, 1994, p. 14; «Entrevista a Gianni Amelio», en *Gianni Amelio: le regole e il gioco*, Turín, 1999, pp. 122-123.

los neorrealistas, también— es su ausencia total. Ningún beso ha aparecido nunca en su pantalla; incluso ha afirmado que no sabría cómo filmar uno. Es probablemente esta ausencia del que es, después de todo, el más popular de los temas cinematográficos, común por igual tanto a los formalismos vulgares como a los más elevados, lo que ha privado a Amelio de la fama internacional que sus antecesores disfrutaron, y que él ciertamente merece, aunque esto puede también tener algo que ver con una marginación general de las películas italianas atribuible a otras razones. Cualesquiera que sean las causas, no hay duda de que el mundo en general tiene todavía que darse cuenta de que Italia posee un verdadero sucesor de sus más grandes directores. La originalidad de Amelio, podría decirse, es haber combinado los temas de De Sica, Rossellini y Visconti —ellos tres, realmente— con el formalismo de Antonioni. El resultado es algo diferente de cualquiera de ellos.

### *Robando un aprendizaje*

Amelio nació en una familia «aún más baja que la clase trabajadora», en un pequeño pueblo de las montañas de la Sila en Calabria en 1945 («la primera vez», dice con un toque de picardía, y «de nuevo alrededor de 1950 con el nacimiento del Cinemascope»). Su madre tenía quince años y su padre diecisiete en ese momento. A la edad de veintiún años, su padre se fue a Sudamérica y «regresó diez años después tan pobre como se fue». Llevado inicialmente al cine por su abuela, su película favorita de adolescente en las salas de cine de Catanzaro era *Hatari!* de Hawks, aunque también fue impresionado por las estrategias alternativas que ofrecía el uso del cinemascope efectuado por Kazan y Ray. Al llegar a Roma a los diecinueve años, sintiéndose intensamente calabrés, encontró un trabajo con Vittorio De Sica en *Un uomo a metà* (1965), después completó su aprendizaje trabajando en *spaguetti westerns* hechos en España, y anuncios para licores y aperitivos, incluyéndose una memorable actuación de la cantante Patty Bravo en la estación de Termini de Roma entre un torbellino de vagones. Más tarde pasó un año haciendo publicidad para Alitalia. A diferencia de Bertolucci y Bellocchio, quienes eran sólo unos pocos años mayores pero que procedían de familias acomodadas e intelectuales de Parma y Roma, no tuvo posibilidad de hacer un temprano debut como director e incluso cuando había empezado, su carrera profesional fue marcada por largos períodos de espera e interrupción.

El primer logro de Amelio vino cuando el cine clásico de las salas de cine ya había empezado a caer en un irreversible declive en Italia, a medida que el público se ligaba cada vez más a la televisión. Una consecuencia fue que, como en otras partes, las películas empezaron a producirse directamente para la pequeña pantalla, y la producción fue trasladándose a los estudios de televisión. El debut de Amelio, *La fine del gioco* (1970), trabajo concebido para este medio, se encontraba también relacionado con este hecho. Un periodista, interpretado por Ugo Gregoretti,

un famoso reportero de televisión en la vida real, acompaña a un chico de doce años desde un orfanato en un viaje en tren de vuelta al pueblo donde nació, intentando hacer un documental sobre él. Fastidiado por sus preguntas, el chico abandona de repente el tren, deja sus zapatos y pasea descalzo a través de los campos. El pueblo al que llegan resulta estar tan vacío como la relación entre los dos protagonistas de la película. *La fine del gioco* ganó reconocimiento inmediato por su tratamiento de un periodismo cínico y agresivo, y la rebelión de la juventud contra él. Concluye con un retorno a un antiguo y congelado pasado, sin posibilidad de cambio.

Cuando el chico abandona al investigador, y se marcha al campo como si fuera un campesino, estamos viendo la imagen fundacional de la propia carrera profesional de Amelio. La escena condensa técnicas y temas que estaban convirtiéndose en parte de su firma cinematográfica: el rigor de la composición visual, la vinculación entre orgullo y separación, la desestabilización de los estereotipos del sur. Aquí ya había aspectos del país que los medios de comunicación de la época nunca exponían. La televisión italiana nació en los estudios de Turín cuando todavía se podían ver rótulos que decían «No alquilamos a los del sur», y las diferencias reales de lengua y costumbres eran tan poco comprendidas que las películas sobre la «mafia» estaban siempre dobladas en el dialecto de Catania porque era considerado más fácil de entender para los italianos.

*La fine del gioco* podría ser vista como un desarrollo de la línea de De Sica y Comencini, y Amelio tiene ciertamente una deuda con ellos. El cine italiano tenía, de hecho, una larga tradición de representar encuentros entre un adulto y un niño, en los que el niño es típicamente más astuto y más maduro, y la persona mayor débil y desgastada, frívola o confundida. Este esquema generó algunos de los más famosos trabajos del período de la posguerra, desde *El ladrón de bicicletas* de De Sica hasta *Giovedì* de Dino Risi, un *remake* de la década de 1960. Pero cuando Amelio hizo su debut, los niños habían desaparecido de la pantalla, al dedicarse la industria cinematográfica a las comedias subidas de tono y a las películas políticas. Fue el primer director del nuevo período en volver a los niños como un emblema de procesos más amplios de cambio radical, una alarma visual frente al «estado de las cosas».

La segunda película de Amelio también fue hecha para la televisión, con financiación estatal para producciones experimentales, de las que las reconstrucciones históricas de Luis XIV o Pascal hechas por Rossellini habían sentado precedente. *La città del sole* (1973) toma como figura central a Tommaso Campanella, el monje calabrés cuya utópica visión de una comunidad igualitaria en el siglo XVII anticipaba muchos de los ideales del socialismo moderno. La simpatía de Amelio con la revolucionaria versión de cristianismo de Campanella, acusada de herejía por la Iglesia, es clara. El choque con el orden feudal preservado por el dominio español en el sur de Italia estaba predeterminado, y la película muestra la creciente espiral de violencia que resultó de ello. Los espectadores son invitados a

reflexionar sobre las raíces de la opresión cultural y económica existente en el sur. Éste fue un despegue extraordinariamente atrevido para la televisión italiana de esa época, y Amelio no pudo presentar nada más en varios años; en lugar de ello enseñaba en el *Centro sperimentale* –la escuela pública de cine– en Roma.

A mediados de la década de 1970, Amelio consiguió permiso de Bertolucci para hacer un documental *in situ* sobre el rodaje de su saga *Novecento*. La película –*Bertolucci secondo il cinema* (1975)– capta entrevistas y pausas en la producción de la epopeya, mientras Amelio actúa como una especie de «ladrón de películas» empeñado en atrapar cualquier cosa que pase: la gente importante de detrás de la cámara, las menudencias de los famosos, desde los actores de Hollywood al director con su bufanda blanca y su sombrero Borsalino. En su mayor parte intencionadamente, Amelio usaría los mismos escenarios que Bertolucci, mientras las escenas eran rodadas, pero colocando su propia cámara para filmar desde un ángulo completamente distinto del de las múltiples cámaras de Bertolucci: a su manera, una expresión gráfica de la «lucha de clases». Amelio sentía que se movía contra las ventajas sociales de un contemporáneo al que envidiaba, y cuyo deslizamiento hacia el espectáculo de Hollywood él contrastaría después con la autóctona tradición italiana de Visconti<sup>2</sup>.

Profesionalmente, filmar a Bertolucci trabajando fue la verdadera forma de aprender a hacer películas, comentó una vez. En otro sentido, sin embargo, fue terapéutico. Cuando estuvo en condiciones de hacer su propio cine otra vez, difícilmente podría haber sido más distinto. El título de *Il piccolo Archimede* (1979) evoca a otro célebre filósofo del sur. Realizada para la televisión a partir de una historia corta de Aldous Huxley, rodada en la campiña toscana, la película yuxtapone dos mundos distantes, representados por un frustrado profesor anglosajón y un brillante chico de origen campesino, intuitivamente dotado para la matemática avanzada y la música. A través de la difícil relación entre el maestro y el pupilo, Amelio crea una visión de las culturas del norte y del sur misteriosamente conectadas por una serie de pistas abstractas, rastreadas austeramente hasta un imprevisto desenlace: el posible suicidio del chico. Rompiendo con la norma de que todas las películas italianas están postsincronizadas, la escena final está rodada «en vivo», con las voces reales de los actores. Este impactante trabajo –el cual Amelio en realidad ha criticado por un «exceso de emoción»– tuvo un gran éxito de crítica, pero no consiguió ninguna distribución; sólo fue visto en los festivales de cine.

### *Padres e hijos*

Si en *Il piccolo Archimede* el niño era tácitamente víctima del adulto, en la siguiente película de Amelio la relación sería brutalmente vuelta del

<sup>2</sup> G. Fofi, ed., *Amelio secondo il cinema*, cit., pp. 37-39.

revés. Al llegar la década de 1980, los responsables de la televisión encomendaron a Amelio la realización de una película sobre el terrorismo –tema que le desagradaba enormemente, al ser una obsesión de la cultura oficial del tiempo, y sobre el cual se esperaba claramente que produjera un panfleto bien pensante–. En lugar de eso, volvió el argumento contra sus explotadores, tomando como su tema lo que él ha llamado «la demonización del terrorismo», que veía como un error político mayúsculo que impedía ningún entendimiento de sus causas en Italia<sup>3</sup>. *Colpire al cuore* (*Herir en el corazón*, 1982) muestra al hijo de quince años de un profesor de Universidad en Milán que va llegando a la sospecha de que su padre en connivencia con varios de sus antiguos alumnos está involucrado en actividades terroristas. El chico espía metódicamente a su padre, lo denuncia a la policía y al final hace que una patrulla lo detenga. Con una delicadeza narrativa extraordinaria que no discrimina a ninguno de los personajes, Amelio evita cualquier postura política o juicio moral. El fríamente vulnerable adolescente, cuya mezcla de corrección «progresista» y conformismo social le convierte en un informador parricida, es tratado con simpatía, incluso ternura, de principio a fin.

Con una intuición de artista, Amelio, al margen de la oscuridad moral y mental de la época, percibe la llegada de una generación endurecida, movida más por ambiciones que por ideales. Éste no era el edificante mensaje que el Estado italiano quería. Amelio fue obligado a incluir una pequeña pero incongruente concesión al sentimentalismo trillado hacia el final, y fue castigado por las autoridades por su «mal trabajo»<sup>4</sup>. *Colpire al cuore* ganó el reconocimiento de la crítica como un *tour de force*, y elevó el nombre de Amelio a la categoría de director nacional. Pero la televisión italiana, que había encargado la película, hizo todo lo posible por aniquilarla. Sólo cinco años más tarde fue mostrada por segunda vez en la pequeña pantalla, y hasta 1988 Amelio no pudo hacer otra película.

El empleo finalmente llegó con el encargo de hacer una serie de televisión de tres partes basada en una novela de Leonardo Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, sobre un grupo de brillantes jóvenes científicos que trabajaban bajo la dirección de Fermi en los primeros experimentos con energía nuclear en el Instituto de Física de Via Panisperma en Roma, a principios de la década de 1930. Uno de ellos, Ettore Majorana, desapareció misteriosamente; Sciascia creía que el joven había vislumbrado la lógica trágica que conduciría a la creación de una bomba atómica, y se había suicidado. Amelio descartó esta idea por ilógica, sobre la base de que las implicaciones militares de la fisión del átomo se encontraban demasiado lejos en el futuro como para que nadie fuera impresionado por ellas en ese momento. La elegante película que hizo de la historia de

<sup>3</sup> «Beyond Neorealism: An interview with Gianni Amelio», *Cineaste*, diciembre 1995, pp. 12-13.

<sup>4</sup> «Entrevista a Gianni Amelio», cit., pp. 132, 136, 142.

Sciascia se centraba en cambio en las complejidades de la relación entre Fermi y Majorana, un pupilo potencialmente más brillante que su maestro, y en la dinámica del grupo que incluía a Bruno Pontecorvo, Edoardo Amaldi y Emilio Segre. *I ragazzi di via Panisperna* capta una mirada ejemplar hacia la nueva clase dirigente de la época, y las reglas y transgresiones de la vida científica y social bajo ésta: el acomodo de Fermi al fascismo en contraste con falta de adaptación de Majorana. El enigma de la desaparición de Majorana se deja abierto, mientras Fermi navega hacia la fama y la fortuna en Estados Unidos.

Amelio ha lamentado el formato biográfico que le fue impuesto, diciendo que hubiera preferido no tener que tratar con personajes reales, dadas las expectativas preestablecidas que típicamente les rodean. Aquí, sin embargo, la desaparición del personaje central evoca otras ausencias: la desaparición de tantos miembros de la clase dirigente italiana, no sólo durante la guerra, sino también en tiempos más recientes; o de muchas muertes –aquellos que destrozaron sus propias vidas, aquellos que fueron al exilio, aquellos que se convirtieron en ardientes defensores de las dictaduras– en las clases altas más ilustradas de América Latina; o en la juventud del Este, que recién acababa de experimentar la libertad antes de volver a caer bajo la vigilancia o la oscura represión.

### *Criminal y juez*

Si una historia de Sciascia fue el salvavidas que permitió a Amelio continuar trabajando, una segunda le libró finalmente de la televisión. *Porte aperte (Puertas abiertas, 1990)* es otro relato basado en un hecho real: un juicio en Palermo en 1937 a un contable despedido por fraude que, en el mismo día, asesinó al jefe que lo echó, al colega que ocupó su lugar y a su esposa infiel. Angelo Rizzoli, un poderoso productor, le dejó las manos libres para adaptar el original y Amelio –trabajando por tercera vez con el guionista Vincenzo Cerami– alteró significativamente la estructura de la narración. Estamos acostumbrados a las películas que vulgarizan las novelas en que están basadas: versiones más simples y burdas de un texto literario son virtualmente una norma del medio. Pero Amelio otra vez consiguió la rara proeza de generar una traducción más compleja. La trama de Sciascia se centra principalmente en un juez que intenta anular la pena de muerte, y casi lo consigue, antes de que más altas autoridades intervengan, ejecutando al condenado y exiliando al juez al interior; el propio criminal, por otro lado, apenas figura en la novela.

La película de Amelio, por el contrario, construye un vivo retrato de un asesino no arrepentido, en otro momento un devoto fascista –Ennio Fantastichini realiza una extraordinaria interpretación–, cuyos motivos nunca se han dilucidado completamente, aunque las circunstancias atenuantes están claras, pero cuya fortaleza psíquica se demuestra al menos igual a la del propio juez. El resultado se aleja bastante de los dramas de juicios

al estilo estadounidense que habían vuelto a estar de moda en este período; nada que ver con programas de televisión como *La Piovra* que exportaban a todo el mundo estereotipos de una Sicilia acosada por la mafia. Meticuloso en su recreación de un Palermo tardofascista, *Porte aperte* es todavía —debido a sus relativamente profusos costes de producción, y también al bondadoso y desgarbado magistrado— lo más parecido a una película comercial que Amelio ha hecho nunca, ganando de hecho una nominación al Oscar. Con razón, él ha mostrado cierto incomodo con estos aspectos de ella. Pero fue el éxito de taquilla de esta película, hecha directamente para la pantalla grande, lo que le dio la libertad de convertirse en la siguiente, por primera vez, en un puro *auteur*.

*Il ladro di bambini* —Niños robados, como se tituló en el extranjero— apareció en 1992, el año en que el escándalo de *tangentopoli* irrumpió en la escena política, revelando la profundidad de la corrupción que había carcomido el Estado y la sociedad italiana de finales de la década de 1970, y convulsionando la cohesión de la República de la posguerra. No hay duda de que el impacto de la película de Amelio vino, en parte, de la devastación de aquel momento: podría ser visto como una especie de panorama del declive moral del país. Pero incluso en épocas más tranquilas, podría ser considerada una obra maestra. Liberado de restricciones, aquí Amelio volvió a su punto de partida en *La fine del gioco*. La película empieza con una breve secuencia de impactante violencia: la captura de un hombre de negocios pedófilo en un tétrico bloque de apartamentos, dónde una mujer prostituye a su hija de once años para él, mientras su hijo de nueve años está sentado fuera en las escaleras, toqueteando desconsoladamente el dinero que su madre le ha dado. La policía irrumpe en la escena, apresa al hombre, y lleva a la madre a la cárcel. Cuando los títulos de crédito han pasado, vemos a dos niños a cargo de un joven *carabiniere*, Antonio, en la estación de Milán. El resto de la película sigue la búsqueda de éste para encontrar un hogar institucional para los dos, un viaje en tren que los lleva vía Bologna a Civitavecchia, donde un próspero orfanato llevado por la Iglesia los rechaza («No podemos poner a la niña con las otras... no tiene certificado médico»); a Roma; a la casa de su hermana en Calabria, donde la bienvenida inicial se enfría cuando Rosetta es identificada en una foto en la portada de una revista sensacionalista; y finalmente a Sicilia donde Antonio es acusado por sus superiores de secuestro.

Este infructuoso peregrinaje hacia el sur de la península procura una visión longitudinal de Italia que establece con habilidad cada escenario local en el norte, el centro y el sur profundo. Pero, a diferencia de tantas películas que han jugado con los contrastes geográficos del país, aquí el efecto deliberado es el opuesto: dondequiera que el joven policía y los niños que custodia van, hay los mismos oficiales sórdidos, el mismo cinismo ampliamente generalizado entre la gente corriente, aprovechado para la especulación a gran escala y la corrupción de cualquier tipo. Contra este telón de fondo de nada más que fealdad constante, el auténtico

movimiento en la película ocurre en el triángulo de los mismos viajeros. Antonio, un guardia inicialmente incompetente e impaciente con los niños a su custodia, desarrolla gradualmente compasión por ellos, pero se demuestra más frágil que los mismos. Luciano, el chico pequeño que no echa nada de menos –un clásico pero olvidado artificio del cine: no es casualidad que raramente hable– mira a su hermana durante la mayor parte de la película con un resentido desdén. Rosetta, más inusual, empieza a surgir de su endurecida crisálida como una pequeña, tercamente protectora e independiente mujer. Las localizaciones de Amelio y el trabajo de cámara al final de las secuencias de la película, un breve momento de idilio en una playa cerca de Ragusa –antes del fortuito incidente en Noto que trae el desastre al joven *carabinieri* al intentar cumplir con su deber con una pareja de turistas franceses– rememora deliberadamente secuencias del más grande trabajo de Antonioni<sup>5</sup>. *Il ladro di bambini* acaba con una repetición, más emocionante que la original, de un gesto de reconciliación de Monica Vitti con su desgraciado enamorado: Rosetta colocando su chaqueta sobre los hombros de Luciano sentados los dos solos al borde de la carretera, en el frío del amanecer.

### *Travesías adriáticas*

El éxito de crítica y público de *Ladro di bambini* convenció al magnate toscano del fútbol y de los medios de comunicación Cecchi Gori –la respuesta del Centro Izquierda a Berlusconi– de dar a Amelio carta blanca para realizar una serie de películas con mayor presupuesto. Dos años más tarde, presentó su más ambiciosa película hasta la fecha: un viaje real al infierno de la Albania poscomunista. Cuando empiezan a pasar los créditos de *Lamerica*, la pantalla muestra estentóreos noticiarios fascistas de la anexión de Mussolini de Albania en 1938, celebrando la conquista italiana de su vecino. A continuación, vemos la llegada de una pareja de empresarios italianos deshonestos, con la intención de adquirir una fábrica de zapatos abandonada en la Albania actual. Como las leyes locales requieren un presidente albanés, encuentran una ruina humana que reúne las condiciones pero que ha perdido la cabeza después de pasar un tiempo en los campos de Hoxha, para actuar como un apenas inteligible hombre de paja. Asustado y demente, desaparece de pronto, dejando al más joven de los dos embaucadores, el siciliano Gino, tras su pista.

Pero cuando Gino encuentra de nuevo al viejo en un hospital, despojado de sus pertenencias por unos niños ladrones, descubre que es en realidad un italiano, encarcelado tras la guerra, que se cree todavía el joven de veinte años que era cuando fue reclutado para servir al *Duce*. En su

---

<sup>5</sup> «Entrevista a Gianni Amelio», cit., pp. 121-122. Amelio explica cuán decidido estaba a encontrar y volver a filmar las localizaciones exactas de *L'avventura*.



viaje de vuelta a Tirana, Gino pierde su coche a manos de unos ladrones de ruedas y es transportado con su compatriota en un camión abarrotado de albaneses, algunos moribundos, que intentan alcanzar Italia. Cuando se entera por su socio de que la fraudulenta aventura ha fracasado, Gino abandona al viejo, sólo para ser arrestado por corrupción en Tirana, despojado de su pasaporte y reducido a la miseria. La película acaba con él a bordo de un barco, inmerso entre refugiados albaneses que se aferran a cada pulgada, como un montón de gaviotas a una roca; él es uno de ellos. Aquí Gino se encuentra de nuevo con el viejo, que le dice jovialmente que no se deprima, ya que los dos son jóvenes y pronto llegarán a su destino: «Lamerica», como la llamaban los emigrantes del siglo XIX, como si abreviando el nombre pudieran llegar allí más rápido.

Una película de enorme energía y potencia, *Lamerica* es un trabajo complejo. Amelio la filmó en cinemascope, en parte por su barrido panorámico, pero también porque él quería, como italiano realizando una película allí, completamente *in situ*, crear un extrañamiento anamórfico de Albania. No hay duda de su éxito al respecto. *Lamerica* presenta un aterrador fresco de una sociedad en total disolución, usando como medio una película de aventuras que es una *road movie* sin gasolina, una pesadilla a 40 grados de temperatura sin agua, como el barco de los inmigrantes. Ismail Kadare, el más grande de los escritores de Albania, se ha quejado de que sus compatriotas están representados como si estuviesen tan desesperados como para ser virtualmente serviles. Amelio, quizá en parte en respuesta a esta crítica, ha alegado que no tenía ninguna intención de hacer un *Tirana città aperta*, sugiriendo que su Albania no es más que una metáfora de la propia Italia, el verdadero tema de la película.

Ésta es una reacción comprensible, pero excesiva. Amelio no pasó un año viajando yendo y viniendo a ese país intentando conseguir una percepción de Albania para nada. Su película es un aterrizaje visionario en un litoral tan cercano a Italia que puede verse a simple vista, el destino de las salidas de fin de semana de la década de 1930; un puesto fronterizo del comunismo apenas 30 millas más allá, cuya radio alardeó durante años de una completa «electrificación del país» que, ahora sabemos, significaba sólo oscuridad. Las señales del gobierno de Hoxha están indeleblemente grabadas en el paisaje de bunkers y eslóganes —y los sueños desesperados de ilusiones más allá de él— a través del cual pasan los protagonistas de Amelio. Pero *Lamerica* es también una feroz acusación de la piratería a pequeña escala como camino hacia la libre empresa, la cual está trayendo hoy en día un capitalismo leproso a Albania, una versión reducida de las operaciones dirigidas a gran escala en la misma Italia. Los primeros veinte minutos de la película, con los dos tiburones abalanzándose sobre Tirana para establecer su falsa empresa, están diseñados como «una especie de brochazo sobre la vulgaridad y el horror de nuestro tiempo»: el presente de ambos países<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> «Entretien avec Gianni Amelio», *Positif*, diciembre de 1994, pp. 26-27.

El relato se desplaza luego diagonalmente hacia el personaje del viejo, que se convierte en el verdadero centro de gravedad de la película cuando el estafador de mayor edad se desvanece (Amelio ha comparado este movimiento con la deriva en *L'avventura* después de que Lea Massari –su centro original– desaparece). La búsqueda a través del campo se convierte en un viaje al pasado, dominando el resto de la película. Gino es no sólo un completo ignorante de Albania, sino también de la historia de su propio país. El ex prisionero que se convierte en su compañero, por otro lado, es totalmente inconsciente del presente, atrapado para siempre en la época de su juventud. Gradualmente, descubren sus comunes orígenes sicilianos, sólo para verse despojados al final de toda identidad nacional, tratando con otros miles de refugiados de alcanzar ilegalmente Italia o América, como insiste el viejo en su atolondramiento. Aquí las capas de significado están cargadas y son múltiples. Amelio ha explicado que un profundo impulso en *Lamerica* procedía de la memoria de su padre ausente, conducido a Argentina sin ningún beneficio, en «una penosa y trágica emigración». El desesperado éxodo masivo de albaneses a través del Adriático, su llegada traumatizando a la opinión pública italiana de la de 1990, figura en *Lamerica* como su equivalente contemporáneo. Estas dos colosales olas migratorias, fundiéndose en la escena final, confieren a la película su energía. El obsesivo símbolo del gran barco de camino a Brindisi, abarrotado de innumerables caras, es una imagen universal. Para los italianos, es un poderoso nexo visual con el mundo de la pobreza del cual hemos venido, con un período en nuestro pasado relegado por toda una nación a una especie de amnesia colectiva.

### *Las enfermedades del sur*

Aquí se encuentra, sin duda, la principal razón por la que la película más reciente de Amelio se evidencia tan impopular. Si De Sica está presente en *Il ladro di bambini* y –a pesar de todo– Rossellini en *Lamerica*, con *Così ridevano* entramos en el territorio de Visconti. La comparación con *Rocco y sus hermanos* es ineludible. Alrededor de 1950 un trabajador analfabeto, Giovanni (Enrico Lo Verso –el actor protagonista de Amelio en sus tres últimas películas) llega a Turín desde Sicilia, dispuesto a encargarse de cualquier tipo de trabajo para ayudar a su hermano pequeño Pietro a graduarse en la escuela de maestros, donde éste ya ha aprendido a avergonzarse del dialecto al que su hermano está limitado. Giovanni cree que el único camino para el progreso social es a través de la adquisición de cultura pero, intentando progresar en Turín, acaba como *mafioso* y asesino eventual, mientras Pietro rechaza el trabajo y los estudios.

El destino de los meridionales en el norte es, desde luego, un tema recurrente del cine italiano. La película de Amelio se encuentra con una barrera de crítica hostil y de rechazo del público porque desafía demasiadas expectativas tradicionales del género. *Così ridevano* no muestra la inmigración interna como un violento desarraigo o un trágico vía crucis. Amelio,

quien ha expresado con frecuencia su aversión a cierto *vittimismo* sureño —«la verdadera enfermedad meridional es el sentimiento de que el abandono y el orgullo son un privilegio», cree que el movimiento hacia el norte en la Italia de la posguerra debería ser visto como un flujo demográfico normal, bastante distinto del trauma de las emigraciones allende los mares, trayendo menos un desarraigo que una posibilidad de enriquecer las raíces nativas<sup>7</sup>. De hecho, su película se centra más en la inadaptación de los inmigrantes del sur que en la arrogante benevolencia que la ciudad del norte ofrece, representada aquí en los colores terracota de tierra y sangre, antes que en el gris perenne de la niebla de Turín, en el que todos los destinos se funden.

*Rocco y sus hermanos* tiene fuertes rasgos melodramáticos, como todo el cine de Visconti, con sus afinidades con la ópera. La historia de hermanos de Amelio, asimismo, no carece de elementos de melodrama, pero han sido limpiados de cualquier *glamour*: aquí no hay ninguna Nadia para proporcionar ardor sexual. Pobreza y tensión son redimidas sólo por la extraña pasión fraternal que, al final, conduce a Pietro a atribuirse el crimen que Giovanni ha cometido. Vemos el miedo inspirado en aquellos que les rodean por gente corriente que trae consigo culturas diferentes, hablan una lengua incomprensible y hacen uso de sus propias tradiciones para subsistir. A pesar de la desaprobación de Amelio, parte del impacto causado por la película era la sensación de vernos a nosotros mismos, tan sólo ayer, como poco mejor que albaneses, en un país que se ha vuelto cada vez más intolerante y, quizá, incluso más racista que bajo el fascismo.

La relación que la película esboza con el pasado es en este sentido, como en otros, perturbador en modo radical. La mayor parte de ella es como un campo minado, donde ciertas escenas no tienen correlato real, pero extraen su poder de una maraña de pensamientos contenidos. Amelio —en otra elección que desconcertó a la crítica— no representa ninguno de los aspectos históricos familiares de la época: la vitalidad cultural de Turín, su creciente prosperidad, las principales luchas industriales y los sofisticados debates políticos en ese tiempo. Cualquier indicio de nostalgia es desterrado. El Turín que vemos en la pantalla es muy parecido a la rica ciudad de hoy en día, que sistemáticamente excluye a aquellos pertenecientes a otras culturas. La combativa clase trabajadora del período 1958-1962 está ausente, del mismo modo que hoy es casi invisible. Las banderas rojas que no significan nada para los personajes principales de la película están, igualmente, más o menos vacías de contenido para la mayoría de los espectadores contemporáneos. Incluso nuestra gran distancia del período de posguerra aparece, misteriosamente, en la pantalla: figuras que fueron vitales en la sociedad, pero que nunca han encontrado un

---

<sup>7</sup> G. Fofi, ed., *Amelio secondo il cinema*, cit., p. 43.

lugar en el cine, cobran vida en el firme rojo y negro del trabajo con la cámara de Luca Bigazzi. *Così ridevano* es una película oscura, que nos ofrece poco consuelo. El viaje hacia el norte produce sólo desilusión: la pesimista conclusión de que «Italia después de la década de 1950, que esperábamos que se hubiera enriquecido por la cultura, en realidad ha perdido incluso la memoria de aquello»<sup>8</sup>.

El año pasado Amelio volvió al sur, para lo que puede considerarse una coda. Hizo un documental sobre una región devastada por el terremoto de 1982 —un desastre natural agravado más allá de la medida por la corrupción y la negligencia política—, filmando lugares como Conza, un pueblo abandonado destruido por tres sucesivos temblores, y Lioni, dónde setecientas personas viven todavía en casas prefabricadas con asbesto («ahora estamos acostumbrados a ello, hemos vivido aquí durante veinte años»). *La terra è fatta così*—el título viene de las palabras de una mujer que entrevistó— cuenta la historia de un sur que es una zona sísmica, en varios modos: una región de terremotos literales, de desarraigados en la búsqueda de trabajo para sobrevivir, de construcciones de baja calidad que han destrozado el litoral, de desolados pueblos de montaña en Calabria. El mundo campesino ha desaparecido y el desarrollo ha igualado las formas de vida convencionales, borrando las diferencias entre la gente, sin haber resuelto ninguno de los problemas heredados del pasado. Tal es «la cuestión meridional» hoy.

La fuerza del cine de Amelio proviene de una fidelidad subyacente a este trasfondo, cuya principal expresión, sin embargo, no es ningún repertorio particular de temas sociales, sino un extraordinario conglomerado de preocupaciones psicológicas. Cada una de sus películas está construida en torno a tensiones entre dos individuos, unidos y separados no por el sexo, sino por la edad o la sabiduría. Padre e hijo —*Colpire al cuore*—; maestro y discípulo —*La città del sole, Il piccolo Archimede, I ragazzi di Via Panisperna*—; guardián y custodiado —*Il ladro di bambini, Lamerica*—; reportero y entrevistado —*La fine del gioco*—; juez y criminal —*Porte aperte*—; hermanos mayor y hermano menor —*Così ridevano*—. Las mujeres están ausentes o son marginales en este mundo narrativo, con la única excepción de Rosetta, todavía una niña, en *Ladro*—donde, excepcionalmente, el esquema binario cede, aunque el momento decisivo de comunicación sigue siendo entre hombre y niño—. En esta insistente estructura, el orden de las relaciones es típicamente invertido: los niños son más fuertes que los adultos, los discípulos están dotados de más talento que los maestros, el hombre de paja puede reconfortar al embaucador. Normalmente, un universo controlado por tales profundos temas psicodinámicos estaría a mucha distancia de las cuestiones colectivas y del ardor de la política. El misterio del arte de Amelio consiste en su negación de

<sup>8</sup> «Entrevista a Gianni Amelio», cit., pp. 143-144.

esta expectativa. Muchos directores italianos han pretendido –a menudo bastante ruidosa y narcisistamente– una posición de izquierda. Pero en los últimos treinta años, ninguno ha producido un cine de izquierda comparable al de Amelio, que nunca ha hecho ningún alboroto sobre su política. Él ha dicho que quizá le gustaría hacer algún día un equivalente italiano de *Heimat*.