

**L'ARTICULACIÓN DE LAS FORMAS FÍLMICAS CON LA REALIDAD
HISTÓRICA Y LA EXPERIENCIA SOCIOLINGÜÍSTICA DEL BOOM: UNA
HISTORIA DIFÍCIL**

Ludovico Longhi
Universitat Autònoma de Barcelona
fauge2001@yahoo.es

ABSTRACT: El reciente éxito de *Viva Zapatero* – un documental satírico, como lo define la misma autora Sabina Guzzanti – reafirma vigorosamente una característica propia esencial y constitutiva de las autorepresentaciones, críticas y no auto celebrantes, transalpinas: **la aguda sensibilidad en aislar cierto malestar, más o menos latente, de la historia y la política contemporáneas.** No me refiero únicamente a un relato del encasillamiento taxonómico de los últimos hechos de crónica, sino al valiente intento de configurar una catástrofe moral que está a punto de estallar en el panorama social próximo venturo. Si Román Gubern encuentra en la tipología *sordiana* una analogía al negativo de Berlusconi, entonces es lícito leer en los textos fílmicos *Il vedovo*, *Il sorpasso* y - de forma más precisa- en *Una vida difícil*, la profética prefiguración de escenarios apocalípticos. Concretamente, en esta última película, el médico cirujano Dino Risi denuncia irrefutablemente la traición de los valores democráticos, operada por cierto entourage económico intelectual. Una diagnosis que de forma culpablemente ligera ha sido ridiculizada y en consecuencia ignorada, en su momento.

En este trabajo se pretende reconsiderar la epopeya de Silvio Magnozzi, como la organización de irónicos anatemas costumbristas a partir de la conciencia lingüístico-narrativa presente en los nuevos cines.

A menudo se ha puesto de manifiesto que la característica propia de la cinematografía nacional italiana es el fuerte vínculo existente con la historia política - social del país y a poco más de un mes de las pasadas elecciones (verdadero referéndum para abolir la monarquía *forzaitaliota*) parece realizado el sueño de millones de **coglioni** de pegar una bofetada definitiva al “caimano”: cursos y recursos históricos.

Brunetta¹ recuerda como a principios de los sesenta inicia un periodo de balance para la generación de la reconstrucción: en el cine domina el modelo de personaje que, llegado el ápice del éxito, no consigue alcanzar la felicidad porque es consciente de sus pasadas traiciones e innumerables compromisos. Paradigmática es la parábola moral de *Una vida difícil* cuyo protagonista prefiere la condena por difamación antes que ceder al chantaje económico.

A lo largo de una carretera cuyos márgenes se pierden en el horizonte, Alberto Sordi regatea vacilante la línea mediana, grita contra un autobús de turistas, se sienta desesperado en el suelo, se levanta y se va en la aurora difuminada. Como evidencia Micciché² éste podría ser el verdadero final de *Una vida difícil* (al que ha sido añadido el episodio conclusivo): un anti final a la Chaplin que obliga a reconsiderar la comedia costumbrista con sus códigos lingüísticos y sus referencias autoriales.

La película de Risi es rara por su estructura y sus intenciones, excéntrica por sus elementos heterogéneos, moderna por sus repentinos cambios de ritmo y de estilo, por su compenetración con la comedia del arte, con la tragedia, con la farsa y con el film histórico, con la ideología y el boceto, la broma y el análisis sociológico. Es un trabajo de elegante artesanía que toca temas de compleja textura teórica: la relación cine-historia, la autorreferencialidad, la reflexión sobre el género, el trabajo sobre la estructura de la narración y la decisiva aportación de Sordi para delinear el punto de vista del perdedor.

Desde esta última perspectiva Sonogo es el dibujante del proyecto compositivo que funda su eficacia y marca estilística en la estructura narrativa: la película posee una configuración compleja que conjuga el amplio compás reflexivo de la novela histórica con el corte rápido de la crónica periodística. Ritmo preciso y cadencia geométrica

¹Cfr. BRUNETTA, G. P. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta. 1960 – 1993*. Roma: Editori Riuniti, 1993, p. 92.

²MICCICHÉ, L. “Sputi sul lungomare”. En: MICCICHÉ, L. (ed.). *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*. Venecia: Marsilio, 2000, p.75.

caracterizan los capítulos y articulan los párrafos y segmentos internos. De la resistencia a la liberación, la ocupación (ideológico-económica) de los yanquis, la reconstrucción del país, la dinámica publico-privada de la era posbélica, la experiencia de la cárcel, el tentativo de normalización burgués, la decadencia del protagonista, el contacto con la industria cultural, la dolorosa modernidad, la relación con la sociedad del bienestar y con las incomprensiones matrimoniales: el relato lleva a cabo una incursión amarga en un país conflictivo, denso de cotidiano anti heroísmo, hasta el rescate final improbable - y no definitivo.

De hecho el innecesario capítulo conclusivo suena como un apólogo enganchado artificialmente para evitar el drama y recuperar moralmente la pareja protagonista. El estilo y el lenguaje utilizados dejan intuir que el director no cree en el *happy ending* considerando la secuencia, al principio mencionada, como la justa conclusión del relato. El círculo narrativo se cierra con la invectiva al autocar de turistas alemanes que remanda al camión de soldados del *incipit*: siempre hay invasores, con aspecto y modales distintos, representando topologías de dominios distintas pero especulares, dictadura o capitalismo.

En cambio la historia tiene que seguir para representar la muerte innecesaria de la suegra como sustitutivo de la muerte simbólica del protagonista: renuncia a la homologación, al amor, a la felicidad. El final se convierte en una mini película, desentonada pero interesante, una acertada radiografía de una sociedad del bienestar, dominada tanto ayer como hoy, por mariscales de la industria, dueños de editoriales, equipos de fútbol, productoras de cine: el *last minute rescue* de Silvio y Elena convierte el episodio en una parábola excesivamente simplista y didascálica.

Todos los precedentes episodios poseen una coherencia narrativa propia y una perfecta estructuración en la organización de eficaces tiempos narrativos en secciones diegéticas de distinta duración.

El montaje de los segmentos es totalmente moderno: a menudo un solo encuadre resuelve, en elipsis, situaciones *dramatúrgicamente* complejas, en algunos casos es el uso de la mezcla con material de repertorio que inhiesta el salto temporal. Otras veces los cortes están perfectamente establecidos en el guión, las frases se encastran en contrapunte es decir con un ataque que las contradice: "...he llamado al periódico, les

he dicho que publiquen el artículo...será un golpe del que se acordarán toda la vida"- comenta Silvio; en el siguiente plano escucha su condena en el tribunal.

La edición interna a las escenas se organiza a partir de los tiempos cómicos puestos en escena gracias a la extraordinaria habilidad de Albertone: "verás, volverá" – dice una amiga a Elena después de que Silvio le ha saludado, y éste entra repentinamente en el cuadro prefigurando su futura obstinación.

La combinación de géneros, indicio de la modernidad del montaje, es al principio didascálica pero, a continuación, adquiere matices irónicos y dramáticos. La *overture* es típica de una película de guerra [herencia sordiana de O. Jacovacci (*La gran guerra*; M. Monicelli, 1959), teniente A. Innocenzi (*Todos a casa*; L. Comencini, 1960), el capitán Blasi (*Su mejor enemigo*; G. Hamilton, 1961)], con incursión nazista y fuga de los partisanos. El registro cambia en tragicomedia después del fatídico golpe de plancha, gag de *rosselliniana* memoria, más propia de las *slapstick comedies*. Con el *cross fade* sobre el jamón se introduce el tema clásico del hambre atávica de la comedia del arte y de la comedia americana de la depresión: Arlequín y Pulchinela como *That certain thing* (F. Capra, 1928). La doble secuencia de la cena en *Trastevere* y en casa Rustichelli está dominada por el hambre por lo que la fe ideológica de Silvio tiene que ceder el paso a la razón del estómago. Finalmente irrumpe la comedia costumbrista atenta al análisis social y político, con tonalidades paródicas y transgresivas: entonces la película asume la función de diégesis anti heroica de la historia democrática del país y de análisis antropológico del pequeño hombre obligado a vivir su *vida difícil*, más allá de clases y principios.

Una comedia amarga y dolorosa que desgarrar las convicciones de los bienpensantes, una película antropomorfa, utilizando una definición *viscontiana*: "podría contar la historia de un hombre rodando un muro"³; "la idea de *El grito* me ha surgido mirando hacia un muro" explica Antonioni⁴, y nuestro relato parte desde un muro que trasuda historia y humanidad, un muro blanco con el grafito Dux. Es decir, el género de la moderna comedia se distingue de los meritorios trabajos de Camerini y de las burlas de y con Totò y reivindica una reinterpretación propia de la historia sufragada por el uso de material de repertorio.

³VISCONTI, L. "Un cinema antropomorfo". *Cinema*, 1941. En: MICCICHÉ, L. *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*. Lerici: Cosenza, 1979, p. 219-226.

⁴TINAZZI, G. *Michelangelo Antonioni*. Firenze: La nuova Italia, 1974.

La primera parte de la película utiliza una miscelánea de documentales y cine noticiarios: es un particular ejemplo de *montage secuencia* es decir un recurso narrativo típico de los géneros hollywoodianos (*musical, comedy y detective story*) que sintetiza en pocos planos el paso del tiempo; la novedad de la película de Risi está basada en la utilización de los clips de archivo auténticos: el argumento se inserta en los intersticios de la historia real. Viene a la mente el procedimiento de *Camarada (Paisà; R. Rossellini, 1946)*, donde los insertos documentales enmarcan los seis episodios: confieren veracidad histórica y al mismo tiempo les dan distancia y les otorga universalidad.

En este sentido nuestra película es un caso interesante para el estudio de la relación entre cine e historia, y en acuerdo con cuanto teorizado por M. Ferro⁵, *Una vida difícil* puede funcionar como fuente histórica en su doble noción. O sea que los documentos históricos insertados en el argumento configuran un recorrido por la cronología italiana y la misma caracterización de lugares y personajes proporciona una imagen fehaciente del país que representa; pero, al mismo tiempo, el film de Risi (y con él la comedia costumbrista *tout court*) se convierte en agente histórico ya que presenta unos hábitos, modelos y lenguajes que contribuyen a la construcción de un imaginario, a la definición del gusto de una época y a la adquisición de nuevos cánones ideológicos.

En *Una vida difícil*, la historia emerge no solo desde las imágenes (documentales o de ficción) sino también desde el complejo sistema multimedia y autorreferencial

Uno de los motivos recurrentes de la película es la autorreferencialidad que se manifiesta en una reflexión sobre el *modus exprimendi*. Las crónicas periodísticas y radiofónicas, la novela autobiográfica, el mundo editorial y de la producción cinematográfica son fotografiados, con fina ironía y un matiz de *divertissement*, en su momento de crisis.

“La crisis del cine es crisis de ideas”, afirma Gassman. Y Silvio, camelado por editores y productores, cruza una aldea *verdadera y falsa* de Cinecittà así como cruza la Historia *verdadera y falsa* de su país. La puesta en escena se confunde con la realidad: Silvana Mangano interpreta el personaje Mangano así como Blasetti hace de *director con las botas*. El protagonista corre asustado por las carros romanos como huía a los desordenes causados por el atentado a Togliatti y en su bajada a las catacumbas

⁵FERRO, M. *Cinéma et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Denoel-Gonthier, 1977.

encuentra *falsos* y *verdaderos* mártires, es decir pobrecillos que sobreviven haciendo de extras.

El cine no es el único médium presente, hay la radio, los periódicos, el teléfono, el ciclostil, la máquina de escribir. A esta última le pertenece el poder de grabar utopías políticas y creativas. La radio difunde la memoria de los acontecimientos históricos: en el molino, Silvio escucha el boletín de guerra, en casa de los nobles oye la victoria de la república, en su casa, la muerte de Stalin; los radio cronistas circulan numerosos alrededor del lago de Como en busca del tesoro de Mussolini. Los altavoces difunden los motivos musicales que contrapuntean los acontecimientos privados: las canciones populares marcan cronológicamente las etapas de la reconstrucción posbélica e interpretan por oposición irónica su diégesis. El teléfono, análogamente pero en menor medida, pone en contacto lo público y lo privado: el director del periódico telefonea a Magnozzi para imponer el cambio del titular; Silvio vuelve a contactar Elena con la esperanza que ella lo perdone y sucesivamente, borracho, le comunica el pésimo éxito de su examen. Los periódicos dominan las secuencias de frenético montaje y se convierten en un importante motor narrativo: la hoja de *La scintilla* protagoniza la primera escena conjuntamente con el ciclostil, *Il lavoratore* es la causa de las desgracias de Silvio. En el bien y en el mal la prensa es símbolo de la modernidad. Si en las comedias americanas de los treinta aparecían unos periodistas cínicos (típicos de los años de la depresión) aquí tenemos hombres hambrientos, corruptibles y víctimas de tiburones neocapitalistas sin escrúpulos. Pero es el automóvil el verdadero médium de transporte, de comunicación, de exhibición del estatus social, - en otras palabras - de la modernidad. Metáforas del bienestar, los coches se encuentran a lo largo de la historia como instrumento de afirmación social: por haber usado sin permiso el coche del *Commendatore*, Silvio recibe la primera humillación de su vida de integrado y con la renuncia al mismo vehículo reivindica su nueva -y efímera- independencia.

Cuando la comunicación se hace imposible solo queda la escritura: las cartas que Silvio envía desde la cárcel con una secuencialidad de novela epistolar o la verdadera novela, empezada justo en la celda, que en una *mise en abîme* tiene el mismo título de la película.

Una vida difícil no construye su discurso sobre una concreta experimentación de los movimientos de cámara; no se exhiben virtuosas especulaciones sobre los modelos

estéticos del lenguaje. Risi mantiene su mirada al servicio de la narración: planos y objetivos medios, panorámicas y travelín diegéticos; no se utilizan ni teleobjetivos, ni grandes angulares, y casi no hay primeros planos. Las elecciones estilísticas se vinculan a la adopción del *long take* es decir un plano secuencia imperfecto, con cortes internos al plano y movimientos de cámara horizontales: de este modo los actores, librados de los vínculos de un analítico *decoupage*, pueden exhibir toda su habilidad.

Así que el director milanés apuesta por el histrionismo de *Albertone* que se desplaza repentinamente entre realismo y anti realismo, dramático y cómico: su mirada orgullosa de héroe partisano no se afina a la tipología de perezoso, no muy listo y un poco cobarde. El bufonesco de la broma explosiva, fácil y vulgar cede el paso a la anti retórica y al anti naturalismo de la sutil ironía.

El talento de Risi se hace manifiesto a través de una sabia dirección de actores y en una puesta en escena sobria que plasma raras y eficaces escenas madres: una es el largo encuadre del citado anti final, otra es la elaborada secuencia de la pelea entre Silvio y Elena que acaba con la separación (verdadero ápice dramático). Se trata de un largo plano secuencia [panorámica de derecha a izquierda, después travelín (interrumpido por dos cortes)] que acompaña la disputa decisiva de la pareja. Los dos se paran cerca de un esquelético arbusto (y con ellos la cámara) que divide los dos personajes para evidenciar su incomunicabilidad. Silvio analiza todas las incongruencias del *menage* y avanza en diagonal hacia la cámara. El plano adquiere una profundidad que subraya dramáticamente la distancia entre los dos: ambos están enfocados pero sin mirarse; Silvio le da la espalda a su mujer en un típico encuadre de melodrama; Elena exasperada vuelve hacia el taxi (seguida por la cámara de izquierda a derecha) y se marcha. Corte: el coche desaparece entre las ovejas, según el punto de vista de Silvio que grita hacia Elena y a continuación se dirige al pastor preguntándole si él se considera feliz. El pobre hombre le contesta de mala manera.

El tono de novela popular abandona el registro cómico para alcanzar picos de alta dramaturgia y de excelso nivel estético. Por otro lado resulta evidente como el discurso excede los códigos de la comedia, se decanta por un final amargo que evita el Apocalipsis, solo por exigencias de mercado o quizás por un último escrúpulo de conciencia. Quizás por el deseo extremo de medirse con una imposible utopía: el rescate de la coherencia de un *héroe de nuestro tiempo* cuya existencia es siempre más *difícil*.

Cursos y recursos históricos, el futuro sigue inseguro por el momento hemos tomado un poco el fresco.

Bibliografía.

MASONI, T – VECCHI, P. “Lo schiaffo del commendatore”. *Cineforum*. Vol. 179 (noviembre 1978).

ZAGARRIO, V. “Un non lieto fine all’italiana”. En: MICCICHÉ, L. (ed.). *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*. Venecia: Marsilio, 2000, p.89.

FAVA, C. G. *Alberto Sordi*. Roma: Gremese, 2003, pags. 160-162.

FAVA, C. G. “Una vita difficile”. *Corriere Mercantile*. Diciembre 1961.

MORANDINI, M. “Una vita difficile”. *Stasera*. 22 diciembre 1961.

MAROTTA, G. “Una vita difficile”, *L’Europeo*. 14 enero 1962.

CAVANI, L. “Una vita difficile”. *Il nostro tempo*. 25 enero 1962.

KEZICH, T. “Una vita difficile”. *Sipario*. Vol. 190 (1962), p. 72.

FOFI, G. “La comédie du miracle”. *Positif*. Vol. 60 (1964)

CESAREO, G. “Le commedie del boom”. En: SPINAZZOLA, V. (ed.). *Film 1964*. Milano: Feltrinelli, 1964.