

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El ciudadano Moretti

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (1998). El ciudadano Moretti. La madriguera. (13):58-59.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41722>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Hélas pour moi (1993), de Jean-Luc Godard y Natalie Engelstein, empieza con una voz en off que narra una parábola, sobre las tomas fijas de un tupido bosque sacudido por la brisa. Al comienzo, dice la voz, los hombres se reunían en el claro de un bosque, con leños encendían una fogata, y se sentaban alrededor del fuego a contarse historias. De esta manera distraían su miedo a lo desconocido, al misterio de la vida y la amenaza permanente de la muerte. Después, con el correr del tiempo, los hombres comenzaron a perder el sentido de ese misterio. Pero seguían buscando aquel claro y reuniéndose en él, no ya para contarse historias, sino para calentarse juntos cerca de la fogata.

Finalmente, los hombres olvidaron el camino que conducía a ese claro y, aunque a veces sintieran frío, eran ya incapaces de encender un fuego. Y su necesidad y capacidad de contarse historias se desvaneció por completo.

Este cuento ejemplar sobre el olvido del arte de narrar cuentos tiene en Godard una clara intención denunciatoria: el arte, el cine, la literatura han perdido el camino de la comunicación entre los hombres. Han extraviado su vocación primera, esencial, que no es otra que la de reunirlos en torno a la exploración y revelación del misterio de la vida, de la muerte. El resultado es que los hombres, olvidados de sus antiguos temores, van por la vida y hacia la muerte ensimismados y solos. Son ya incapaces de contar una historia, es decir, de trazar con palabras, con imágenes, con lo que tengan a mano aquel gesto de elemental defensa ante lo desconocido que impone su sombra.

¿Qué tiene que ver la parábola godardiana con *Aprile*, la última película de Nanni Moretti? A mi modo de ver, mucho, aunque parezcan compartir poca cosa el calvinista Godard y el jubilatorio Moretti. Sin embargo, en ambos cineastas puede percibirse una misma preocupación por la función social del cine, por su inscripción en una sociedad como la nuestra –la del capitalismo postindustrial social y políticamente desmovilizado– y por el alcance y destino de sus productos, las películas.

Con todo lo que separa el talante teórico, a ratos dogmático, del autor de *JLG/JLG* de la ironía reflexiva y autocentrada del creador de Michele Apicella, sus obras pueden leerse co-

mo el esbozo de una "Crítica de la razón cinematográfica", es decir, como la elucidación de lo que hace posible el lenguaje cinematográfico. O, dicho desde otro ángulo, como un intento de trazar los límites del territorio filmico. En el director franco-suizo, esto se traduce en posturas extremas de rechazo a la manipulación de las imágenes, tal como las practica a diario el complejo industrial cinematográfico-vídeo-televisual, y por una búsqueda del paraíso perdido de la imagen originaria, capaz de hacernos visible instantáneamente la realidad de las relaciones entre los seres. Para el cineasta de Brunico, esa manipulación rabiosamente denunciada por Godard empieza cuando se narra desde una voz otra que la propia y se sucumbe al canto de sirenas de los géneros formales (comedia y drama) y sus múltiples modulaciones (aventurera, detectivesca, terrorífica y tantas otras). Se narra desde el yo, o se engaña. Si hubiera que buscarles ancestros a nuestros dos autores, podría invocarse, detrás de la figura reputante de Godard, la sombra de Savonarola, y a Montaigne como la autoridad tutelar de Moretti. Búsqueda inacabable de la pureza de la imagen, encuentro con la verdad de los hombres en el hombre que enuncia su verdad: aunque no lo parezca, estamos ante dos fanáticos de la autenticidad.

Abril es el mes más cruel. *Aprile* (1998) ejemplifica espléndidamente la postura de Moretti, enfrentado al dilema que ha asaltado a todos los montaigneanos, desde Rousseau hasta Michel Leiris, pasando por Chateaubriand,

Proust y Gide: ¿cómo contar el mundo sin traicionarlo? Y, si la respuesta a esta pregunta es "narrándolo desde el yo", ¿cómo, entonces, hacer que la inevitable traición a una supuesta "verdad objetiva", que entraña la adopción de la primera persona como instancia narrativa, no desemboque en una impostura? En *Caro diario* (1994), Moretti había dado con una fórmula un tanto artificial para huir de este dilema: secuenciar la mirada subjetiva y ofrecer al espectador tres versiones de la realidad discontinuas, unificadas sólo por el origen del discurso que las sostiene. En *Aprile*, en cambio, el discurso se hace plenamente montaigneano, y es a la vez el origen y el fin de las acciones.

Contrariamente a lo que cabría esperar de semejante táctica narrativa, el resultado no es una película de introspec-

ción, sino todo lo contrario: una *opera aperta*, abierta a todo lo que atraviesa la mente del narrador. Moretti parece haber encontrado la fórmula que ha estado buscando a través de su *alter ego*, Michele Apicella, en *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce Bombo* (1988), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1983) y *Palombella rossa* (1989). Como el Truffaut de la serie de Antoine Doinel, Moretti cree que el "pacto autobiográfico" es el protocolo narrativo más honesto que el cineasta pueda ofrecerle al público, pero, a diferencia, de Truffaut, Moretti sí se ha atrevido, desde *Caro diario*, a dar el gigantesco paso y aparecer él, no su máscara hermana, diciendo "yo" en pantalla.

Decir "yo", vale, ¿pero para decir qué? La estructura de *Aprile* es engañosamente simple: el cineasta confía a la cámara sus estados de ánimo, sus filias y fobias, sus decepciones políticas y alegrías personales. En suma, la fórmula del diario, esta vez más verosímil aún que en su anterior cinta. La cámara-diario nos revela a un Nanni Moretti sujeto y objeto a la vez de una crónica, la de los dos años que median entre la victoria de Silvio Berlusconi en las legislativas de marzo de 1994 y el triunfo del Olivo en abril de 1996. Al mismo tiempo, la crónica se desdobra y ofrece el rostro íntimo de esos dos años, durante los cuales Moretti quiere y no puede realizar el proyecto de filmar una comedia musical; quiere e intenta filmar un documental sobre su país; quiere y acaba siendo el padre de Pietro Moretti, el hijo que le nace en ese abril que es el término final de esta crónica, y finalmente no quiere aceptar pero acaba aceptando que ha envejecido, que le queda menos por vivir de lo que quisiera.

Con esta deprimente revelación acaba la crónica propiamente dicha y empieza otra cosa, que no puede ser, lógicamente, sino la ficción. La última secuencia de la película, en la que se inscriben los créditos como si fuera a comenzar en ese punto una nueva cinta, es una gran escena de aparato de comedia musical, un baile coreografiado con una maestría digna de los mejores momentos de este género. Moretti acaba su crónica diciendo: ecco, ahora que sé que me queda poco (conviene no olvidar que Moretti ha sobrevivido a un cáncer), no voy a torturarme más y haré lo que quiera hacer, por frívolo o imposible que a mí mismo me parezca. A todas estas, Moretti aprovecha la fórmula de la crónica para mostrarnos lo que le ha obsesionado siempre, lo que hallamos en toda su obra desde *La sconfitta* (1973): la relación entre lo privado y lo público, entre la esfera individual y la de la participación ciuda-



dana. De la "declaración de independencia" de la Padania separatista y ultraderechista de Umberto Bossi al desembarco de refugiados albaneses en las costas de Puglia, Moretti construye una reflexión acerca de la posible participación en la política de los italianos, hecha con apasionamiento y desencanto. En esta preocupación morettiana por el cada vez más difícil encaje de lo privado y lo público, su cine coincide también con el de Godard. ¿En qué mundo vivimos?, preguntan ambos cineastas. ¿Qué sentido tiene seguir hablando de izquierdas y de derechas cuando los ciudadanos responden a la política con frivolidad y desinterés? La izquierda y la derecha son realidades tangibles para ambos directores, aunque ambos tienen la lucidez suficiente para saber que los postulados ideológicos y las posturas éticas que recubren estas etiquetas no encarnan ya en los partidos políticos ni en los sindicatos ni en los movimientos obreros y reivindicativos. Pero lo que a ambos les preocupa no es si conviene votar a unos o a otros o manifestarse a favor de unos u otros, sino el divorcio que parece haberse consumado entre los ciudadanos y la cosa pública. Moretti pregunta a los refugiados albaneses recién desembarcados en Brindisi: ¿Cómo piensan que puede afectarles el que en Italia gobierne la derecha o la izquierda? A esta pregunta, no sólo los pobres albaneses no pueden contestar, sino que a los mismos italianos parece no importarles hallar una respuesta.

Aprile ofrece, como las mejores películas de Godard, una lección de desencanto y lucidez cívicos. Mejor que Godard: sin excomulgar a nadie.

Un hombre de cuarenta y cinco años descubre maravillado la paternidad y su orfandad de ciudadano de izquierdas ♦