

LA CUESTIÓN LINGÜÍSTICA EN LOS FILMS DE NANNI MORETTI

Sylvia Nasif¹

RESUMO: Considero primordial o estudo da questão linguística para uma compreensão da dialética linguagem-imagem na filmografia de Nanni Moretti, partindo das problemáticas fundamentais que perpassam sua obra: a memória e a autobiografia. Partindo deste posicionamento, discorrerei sobre a importância da linguagem, que considero central na estética do cinema deste autor. Tratarei aqui, entre outros, do estatuto que ele outorga ao roteiro e do papel que cumpre a palavra na expansão do espaço imaginário, em seu duplo sentido, projetado na tela.

PALAVRAS-CHAVES: questão linguística, Nanni Moretti, cinema

ABSTRACT: Considero clave el estudio de la cuestión lingüística para una comprensión de la dialéctica lenguaje-imagen en la filmografía de Nanni Moretti a partir de las problemáticas fundamentales que atraviesan su obra: la de la memoria y la de la autobiografía. Desde este posicionamiento escribiré acerca de la importancia del lenguaje que considero es central en la estética del cine de este autor. Trataré aquí, entre otros, el estatuto que otorga al guión y el papel que cumple la palabra en la expansión del espacio imaginario.

PALABRAS CLAVE: cuestión lingüística; Nanni Moretti; cine.

“Le parole sono importanti”

Palombella rossa

Realizaré algunas observaciones sobre la importancia de la palabra en la obra morettiana considerando el hecho lingüístico como síntoma de lo que ocurre en la sociedad y situándome desde el campo artístico cinematográfico con una mirada que nace también de reflexiones de la filosofía de la historia y de la filosofía política.

Me refiero a la palabra, por supuesto, desde el campo lingüístico y con lo que le es concomitante, es decir como expresión de aquel que la ejerce, con sus características identitarias que conllevan lo colectivo. Es decir la palabra con lo que dice, explícitamente, y con lo que nos dice como síntoma. Síntoma de la realidad social desde la que se emite, con las especificidades correspondientes al tiempo y al espacio; el aquí y ahora desde donde se emite la palabra. Aquí y ahora que, como no puede ser de otro modo, echan sus raíces en el pasado y están cargados de los valores presentes que pugnan por forjar lo que llamamos ‘futuro’. En palabras de Pier Paolo Pasolini: “En suma, en el plano lingüístico se reproduce, de modo

¹ Lic. en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba, UNC, Argentina; Docente de Literatura de Lengua Inglesa y de Traducción Literaria, UNC. Doc. en Facultad de Artes, UNC. Autora de *Greenaway & Shakespeare. Bajo el signo de la alegoría benjaminiana* (2006); *Ensayos de literatura de lengua inglesa* (2015); *Clásicos de la literatura de lengua inglesa* (selección y traducción, 2015). E-mail: sylvianasif@gmail.com

menos dramático y más fácil de observar, lo que sucede en el plano socio-político.” (PASOLINI, 2005, p. 67). Por su parte, a la teoría del inconciente político formulada por Fredric Jameson (cuya función consiste “en el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido, en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental” (JAMESON, 1989, p. 17) conjuntamente con el método sintomático que permitiría detectar, leer e interpretar ese inconciente político en la relación de las manifestaciones textuales con lo existente fuera del texto; Jameson añade otra idea clave: la del inconciente geopolítico. Este “es el que ahora trata de convertir la alegoría nacional en un instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo.” (JAMESON, 1995, p. 24). En *La estética geopolítica*, Jameson considera el problema de la representación que se plantea a partir de la no visibilidad de los mecanismos y dinámicas del modo de producción del estadio actual del capitalismo (JAMESON, 1995, p. 22). Nanni Moretti a través de diversas estrategias, entre ellas, la concerniente a lo que denomino la cuestión lingüística enfrentará los modos de representación de situaciones y de personajes de la vida real, oponiéndose a través de la imagen y el lenguaje en una lucha que emerge de la diversidad de valores entre las diferentes partes. Una de estas batallas, y no menor, es la que desde el inicio de su carrera ha enfrentado con los medios de comunicación de masa, en particular, con la televisión. Se evidencia, así, cómo el uso de la lengua, hablada y escrita, es un síntoma y lo es particularmente en momentos de crisis como los vividos en la historia reciente de Italia.

El período temporal comprendido por la producción cinematográfica de Nanni Moretti (1953) abarca más de tres décadas si nos atenemos a la fecha de estreno de su primer largometraje, *Io sono un autarchico*: diciembre de 1976, y a la del último, *Habemus Papam*: en el 2011. Resulta relevante destacar que Moretti cumple diferentes funciones además de la de director; es guionista, actor, productor, distribuidor, también tiene a su cargo una sala cinematográfica y organiza festivales en los que se otorgan premios que, obviamente, legitiman a directores debutantes.

Resulta importante recordar que Nanni Moretti es autor de todos los guiones de sus films, en algunos casos co-autor, también que ninguno de ellos - a excepción del guión de un temprano medimetraje de 1974 (*Come parli frate?*) -, es una adaptación de una obra literaria de otro autor, en este caso una interpretación paródica de la novela *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni. Con respecto a la problemática y complejidad que reviste pensar

aquello que es un guión, por el momento solo diré que se trata de un hecho literario cuya materia prima busca presentarse como otra, es decir es un discurso lingüístico que pugna por presentarse como imagen.

Otra observación que deseo realizar es la siguiente: cuando hablo de ‘palabra’ me estoy refiriendo a aquella que escuchamos en los films, a la banda de sonido que, por otra parte, está conformada de otros sonidos que resignifican la palabra, me refiero a la música, al sonido ambiente. Por supuesto, además de lo que significa la palabra en el cine en su interrelación con la imagen y la forma artística que implica una ruptura de la linealidad propia de la escritura y de la oralidad, incluso cuando estas se presentan, por ejemplo, modeladas en una producción experimental en el campo literario. Precisamente, no resulta casual la influencia del cine en algunos escritores, en particular, a través de la técnica del montaje. Especificaré, en los casos oportunos, cuando haga referencia a palabras escritas dentro de los films ya que estas aparecen bajo diversas formas de inserción escritural.

El relieve que adquiere lo lingüístico en los films de Moretti es de tal magnitud que ha excedido el comentario de lo propiamente fílmico y se ha volcado a otras esferas de la vida italiana, en particular la política y, en una medida similar, en ciertos círculos afecta a la vida cotidiana, como es fácilmente verificable en la prensa, conversaciones y noticias varias en sitios y redes sociales de la web. Derramamientos estos que en muchos casos replican a modo de demostración de cómo la vida no está escindida sino que ‘lo personal es político’ como tan claramente se visualiza en todos los conflictos que supone la conciencia de este hecho en el protagonista de los films morettianos.

Como ha sido señalado con acierto en los films de Moretti se habla mucho, y, agrego, es aquello del orden del lenguaje lo que introduce, o en el caso en que no lo hace, expande o intensifica el conflicto; ya sea un conflicto planteado con los otros o planteado desde el protagonista consigo mismo. Ejemplo de esto último sería: “Il dovere, il dovere di fare questo documentario. Non mi va per niente, ma devo farlo, ma non mi va. Che bello sarebbe se riuscissi finalmente a girare quel film musicale..., gli anni 50.” (*Aprile*)

Considero importante recordar el pensamiento de Hannah Arendt con referencia al vínculo entre la palabra y la acción, aquí donde estamos trabajando sobre una materia audiovisual en la que apreciamos a través de dos sentidos (y en el visual también contemplo la porción de lengua escrita que se encuentra inserta en los films). Arendt en *De la Historia a la acción* dice que “La acción muda no existe, o si existe es irrelevante, carece de significado”

[...] “Con la palabra y con la acción nos insertamos en el mundo y esa inserción es como un segundo nacimiento” (ARENDR, 2008, p.103). Es precisamente de este segundo nacimiento, de esta nueva vida y de la importancia de la palabra en ella de lo que nos habla continuamente Moretti y muy explícitamente en *Palombella Rossa* (1989) a través de su protagonista, el dirigente comunista Michele Apicella, quien, emergiendo de su amnesia, a gritos, proclama: “Le parole sono importanti”.

La noción de lenguaje solo existe en cuanto se relaciona a una experiencia. Moretti en su uso del lenguaje remite claramente a un espacio definido de experiencia, el suyo, el de su grupo de pertenencia, y en su crítica arremete sin tapujos contra experiencias que detesta. Es decir, el ejercicio crítico constante en sus films en relación al lenguaje está inextricablemente unido a su crítica a las experiencias, a las acciones a él conexas. Walter Benjamin en “El narrador” habla de la pobreza de la experiencia, de cómo se fue perdiendo el arte de narrar, entre sus características observa que “su propia huella [la del narrador] está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos.” Afirma que es la disminución de la comunicabilidad de la experiencia lo que trajo aparejado el fin del arte de narrar. (BENJAMIN, 2011, p. 135); en “Experiencia y pobreza” señala que “la pobreza de nuestra experiencia no es solo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general.” (BENJAMIN, 1987, p.169). Héctor Schmucler, por su parte, habla de la pobreza de las palabras, de cómo han perdido densidad precisamente porque parten de una experiencia que se ha empobrecido. Moretti, en una de esas frases que se han convertido en usuales como indicativas de la falta de recursos lingüísticos para afrontar la situación política actual desde el ámbito de la izquierda, nos muestra, en *Aprile* (1998), lo mismo, el empobrecimiento de la experiencia de los dirigentes de izquierda que se manifiesta a través de un enmudecimiento o de un discurso paupérrimo, o, peor, con signos de haber adoptado, con fines electorales, marcas propias del discurso político opositor. Ante esta evidencia, en el ejemplo que daré, el silencio, el protagonista de este film diario, Nanni Moretti, quien está mirando una entrevista por televisión, se ofusca y grita: “D’Alema, reagisci, di qualcosa!; Di qualcosa, D’Alema, rispondi!; D’Alema, per favore, di qualcosa di sinistra!”.

Me planteo la cuestión lingüística en el cine de Moretti entre otras razones porque sus films evidencian la dificultad de la comunicabilidad, de la transmisión de la experiencia.

Considero fundamentales los aportes teóricos de Walter Benjamin para nuestro tema, en particular sus *Tesis para una filosofía de la historia*, donde otorga una función importantísima a la transmisión de la historia, a la función de la memoria. También en tanto, como afirma Susan Buck-Morss:

Benjamin nos vuelve concientes de que la transmisión de la cultura (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la *memoria histórica* afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad es su único nutriente. (BUCK-MORSS, 1995, p.14).

A lo dicho lo vinculamos, a su vez, con un rasgo definitorio de la memoria, el de constituirse a partir de una elección de los recuerdos a partir de una voluntad y, por lo tanto, como afirma Héctor Schmucler, de ser patrimonio de la ética. “Cuando hablo de la continuidad transmitida para que una memoria persista, estoy aludiendo a otra idea sustantiva: la voluntad de transmitir la memoria.” (SCHMUCLER, 2006, p.3). En relación con las batallas que libra el protagonista de los films morettianos resulta fundamental tener en cuenta que:

En *qué se debe recordar* está lo que sustenta la idea de una ética constitutiva de la memoria. Porque se rescata del olvido según los valores con que se mira el mundo existente. No es azaroso el rescate. Antes del rescate, antes de la memoria, están los valores que impulsan a rescatar o dejar en el olvido determinadas cosas. (SCHMUCLER, 2006, p.3).

Particularmente en referencia a la lucha que libra Moretti con los medios de comunicación de masa monopólicos transcribo lo dicho por Schmucler: “Entre memoria y comunicación existe una relación inquietante: se excluyen y se necesitan al mismo tiempo.” (SCHMUCLER, 1996, p. 14).

Desde la filosofía política tendremos como horizonte la afirmación de Hannah Arendt en *De la historia a la acción*, referida a la importancia de la experiencia para la actividad de pensar, su afirmación de que el pensamiento nace de los acontecimientos de experiencia vivida y de que “hay un elemento de experiencia en la interpretación crítica del pasado.” (ARENDR, 2008, p.87)

La necesidad de comunicar con un lenguaje apropiado, es decir que responda a la experiencia vivida; en realidad esto es siempre así, hablamos de acuerdo a lo que vivimos, a lo que experimentamos y hemos experimentado, de acuerdo a la materia vital de la que estamos hechos. De allí el enojo del protagonista ante el uso de clichés, frases hechas que

remiten a una experiencia no asimilada, que se transmite sin tener una plena conciencia de lo que se dice. Una ilustración de ello es el habla de la periodista en *Palombella rossa* y el enojo consecuente de Michele ante sus palabras:

Lei ha sulle spalle un matrimonio a pezzi.. / Che dice?/ Forse ho toccato un argomento che non.../ “L’espressione” non “l’argomento”, e l’espressione “matrimonio a pezzi”! Ma come parla!/ Potrebbero dire “rapporto in crisi”, però è così kitsch! / Dove è andata a prendere queste espressioni!/ Io sono alle prime armi. /Alle prime armi! Ma come parla! (MORETTI, *Palombella rossa*, 1989).

En realidad, lo que están delatando esos clichés son esos ‘otros’ que hablan ‘a través’ de las personas; donde los hablantes hacen las veces de ventrílocuos de voces que, en la mayor parte de los casos, les han llegado a través de los medios de comunicación de masa, en particular la televisión. La batalla que Nanni Moretti establece ya desde los inicios de su filmografía con la televisión no es solo una lucha con un determinado tipo de imágenes sino también, y no menor, con el lenguaje que estas acompañan. En *Il caimano* (2006) esta batalla aparecerá tematizada como una de las razones, si no la principal, que ha constituido un nuevo tipo de subjetividades, esas mismas que responden animosamente ante el llamado a la violencia que el personaje Berlusconi –en su última aparición interpretado por el actor Moretti- realiza al finalizar el film.

Escribía, unas líneas arriba, acerca de la dificultad en la transmisión de la experiencia. Pues bien, esta aparece en otros casos como un hecho fácil en algunos personajes de los films; en estos no se evidencian pausas propias de la reflexión, silencios también propios de esta última, frases contradictorias que manifiesten diferentes posibilidades propias de quien duda, sino que la experiencia transmitida se muestra fácilmente asimilable y por lo tanto comunicable, llana, casi podríamos decir aplanada por la simpleza discursiva. Ilustraciones de esto lo podemos tomar tanto de un fragmento de documental inserto en *Aprile* donde quien habla es Berlusconi apenas se han sabido los resultados de las elecciones de 1994 en que resultó ganador: “Vi stavo raccontando che mio figlio al asilo, quando gli avevano chiesto che mestiere faceva il suo padre, aveva detto “Mi papà aggiusta le televisioni”. E io ho detto, devo spiegare a mio figlio, glielo spiegato in questi tre giorni, che il papà non avrà più tempo di aggiustare le televisioni perché probabilmente dovrà aggiustare l’Italia.” Y la liviandad con que se toma uno de los personajes que encarnan a Berlusconi en *Il Caimano* (interpretado por Michele Placido bajo el nombre de Pulici) cuando manifiesta su idea de cómo componer el rol que debe desempeñar: “Berlusconi si è fatto da solo, a me mi piace, perché è una cosa nuova.

Lui è ...” Teresa le rebate: “E ho capito, sarà una cosa nuova, ma tutta negativa!”, a lo que Pulici responde: “Il protagonista al cinema deve essere simpatico, se no il pubblico...”.

El problema que plantea la correspondencia del lenguaje, de la palabra con la experiencia es una problemática sobre la que el cineasta explícitamente llama la atención de diversas maneras en sus films: las que resultan más visibles son la tematización de la misma dentro de las obras, y las luchas del protagonista consigo mismo por encontrar una expresión adecuada para la manifestación de sus pensamientos o sentimientos a través de lo que el espectador percibe como la mostración del proceso de desarrollo de una reflexión que incluye en gran parte las oposiciones propias de la duda. Estos procesos van a sufrir variaciones en los diferentes films pero conservan estructuras de desarrollo que permiten al espectador el placer devenido del juego en que se da simultáneamente lo ya conocido, por ejemplo lo propio de los rasgos identitarios del protagonista, ciertas estructuras de desarrollo de la reflexión, de la duda, y la novedad resultante, la situación planteada por el film al que se está asistiendo.

Además de la oralidad en los films morettianos asistimos a la mostración de diarios, recortes de los mismos, carpetas llenas de estos que acompañan al protagonista; cartas, recetas e indicaciones médicas, estas últimas en el tercer capítulo de *Caro diario* titulado “Medici”. En el primer capítulo lo que indigna al protagonista es precisamente una reseña cinematográfica aparecida en un diario, y, previo al viaje al lugar donde murió Pasolini, vemos en la pantalla recortes de diarios y revistas de la época en que sucedió el asesinato. También asistimos a reuniones del equipo de producción con su mesa llena de papeles, con los personajes tomando notas en *Aprile*. Tanto en *Caro diario* como en *Il caimano* vemos directamente al personaje Nanni tratando de escribir un guión y en *Il Caimano* a Teresa y Bruno con el guión en mano en varias secuencias. En *Aprile* vemos a Nanni frente a un quiosco comprando una cantidad de diarios y revistas, la construcción del ‘periodicón’ a partir de los recortes que de ellos hace; después también presenciamos cómo rompe sus archivos de recortes de revistas y diarios en su casa para luego, andando en su Vespa por las calles de Roma tirarlos al viento aduciendo que coleccionaba esos artículos que lo hacían enojar, y decide dedicarse más a lo que le produce placer. Inmediatamente cuando baja de la Vespa lo sentimos gritar “Acción, acción, acción”: entra en una habitación en la que ya está todo preparado para una secuencia del film deseado y no realizado: aquel sobre el pastelero trotskista de los años 50. En *Il Caimano*, si bien la televisión aparece como blanco de los dardos críticos, no se deja de lado la mostración de la responsabilidad de la prensa y cómo,

ambos medios de comunicación de masa, están en manos de un monopolio multimedia, propiedad de Berlusconi, como se aprecia en las secuencias en que aparece el consejo editorial de este último.

Continuaré exponiendo algunos aspectos clave de la dialéctica lenguaje-imagen en el cine de Moretti a partir de las problemáticas fundamentales que atraviesan su obra: la de memoria y la de la autobiografía.

Resulta válido recordar que el personaje autobiográfico de la obra morettiana nace ya con su primer largometraje, *Io sono un autarchico* (1976), y lo hace con nombre y apellido: Michele Apicella quien aparecerá por última vez en *Palombella rossa* (1989). De allí en más, en particular, en los films que aquí estamos trabajando (*Caro diario*, *Aprile* e *Il Caimano*) el personaje lleva el mismo nombre del director: Nanni Moretti.

La cuestión lingüística se evidencia de un modo particular en los films-diario: *Caro diario* y *Aprile*. El diario, *journal intime*, pertenece al género de lo autobiográfico que es propio de lo literario, una ilustración de ello es cómo denomina Alexandre Astruc en 1948 a esa cámara que filma como alguien con una lapicera en mano: la *caméra stylo*, toma el término de algo propio de lo gráfico, de la tecnología de la escritura y lo aplica al instrumento por excelencia de lo audiovisual. También, en consonancia con una tradición literaria más que cinematográfica, Moretti nomina a las tres partes de las que se compone *Caro diario* “capítulos”. Aquí también deseo recordar lo que señala Jean-Philippe Miraux a fin de señalar la transgresión que se opera al hacer público un diario, transgresión que guarda cierta semejanza con lo que luego trataré al escribir acerca de la contraposición de lo que ‘se dice’ que no se hace y lo que se hace efectivamente en algunos films, es decir que vemos que aquello que se ha dicho no tenía la entidad de ser visible. Bien, lo que dice Miraux es que “el *diario*, por ejemplo, ofrece al respecto una comodidad intelectual y efectiva innegable: inicialmente escrito en la intimidad, no está destinado a ser publicado.” (MIRAUX, 2005, p.16) Es decir, en el caso que nos ocupa sería que no está destinado a ser visto.

En referencia a la escritura, a la inserción de escritura en la imagen, en los films diario observo, por el momento, en *Caro Diario*, en su mismo inicio la imagen de la hoja de un cuaderno-diario sobre la que una mano va imprimiendo con una lapicera la primera frase que dará origen a la narrativa del film. Diario-guión que se torna en imagen bajo nuestros ojos. En el segundo capítulo, “Isole”, presenciamos la lucha del protagonista consigo mismo para lograr la concentración necesaria no para filmar, sino para *escribir*, para escribir un guión. En

el tercer capítulo, “Medici”, la afirmación inicial de que todo lo que se verá de allí en adelante es verdadero se sostiene sobre la base de documentación, y esa documentación es escrita, se trata de las recetas e indicaciones que los médicos han dado al personaje durante el último año.

En *Aprile* la inserción escritural que más se evidencia a nivel de estructura es la que va escandiendo el film con el objetivo de situarnos, en particular, temporalmente: los intertítulos. Ahora bien, esta obra está construida sobre la base del conflicto del protagonista entre el deseo de vivir la experiencia de la espera, llegada y primeros tiempos de su primer hijo y el deber de filmar un documental sobre la situación que vive Italia en ese momento, también el deseo de filmar una comedia musical por puro placer. El conflicto se presenta a nivel del personaje, a nivel espectadorial nosotros vemos los resultados de tres rodajes, tanto el correspondiente a la vida privada como al de la vida pública, profesional, es decir el documental que ‘se dice’ no realizado pero que ‘vemos’ realizado, el film al que estamos asistiendo. Y el film finaliza con el rodaje de una secuencia de la comedia musical del pastelero trotskista de la década del 50 que incluso antes, ya en *Caro diario* había anunciado le gustaría hacer. Esta observación reviste importancia ya que, como veremos más adelante, se repetirá con variantes en *Il Caimano*. Lo que se dice se contrapone con lo que el espectador está viendo. Acá no se trata de una contraposición entre palabra y acción, sino de una contraposición entre el ideal de documental que tiene el protagonista de *Aprile* y lo que hace, es decir entre lo que cree que debería ser su documental y lo que efectivamente resulta ser su documental. La diferencia entre lo dicho y lo visto responde a la no correspondencia entre lo hecho y el nivel de expectativas del hacedor del documental. Correspondería a aquello del artista que siente que su obra fracasa en la representación, a lo que David Oubiña denomina, un “luminoso fracaso”.

En esa inestabilidad, en esa transitoriedad, radica el valor crítico de los textos y los filmes extremos. [...] Siempre será necesario empezar otra vez. Si en ese lugar de radical negatividad el arte puede poner todo en cuestión (puede *criticar*) es porque primero se atreve a ponerse a sí mismo en entredicho (en *crisis*). (OUBIÑA, 2011, p. 335).

En *Il Caimano* se muestra el guión que Teresa entrega a Bruno Bonomo y que este va leyendo en buena parte del film; lo que vemos son las imágenes producto del guión. Es decir, sin escritura, sin guión no asistiríamos al desarrollo del film, tendríamos las porciones referidas a la lucha por lograr su realización, sobre la vida privada de Bruno y Teresa, y solo y

exclusivamente podríamos ver las imágenes de la única secuencia que logra realizar Bruno: la última. La importancia de aquello de escritura de lo que está hecho el cine, el guión, es enfatizado aquí ya que gracias a este – que vemos en manos de Teresa, cuando se lo entrega a Bruno y luego las sucesivas veces en que Bruno lo va leyendo o que lo sostiene semidormido o dormido desde donde fluyen las imágenes que nosotros vemos- podemos asistir al completo desarrollo del film; sin escritura no hay film, no hubiera existido el film. Y una vez más, así como en *Aprile* sucede con el documental que se dice ‘no realizado’ y que vemos ante nuestros ojos, aquí en *Il Caimano* ‘se nos dice’ que la única secuencia que se ha logrado realizar es la última. Otro “fracaso luminoso” porque en realidad nosotros como espectadores hemos podido comprender, ‘seguir’, el film gracias a la ‘lectura’ del guión que efectúa Bruno Bonomo, y es a través de esa ‘lectura’ que asistimos a un film ‘realizado’: ese film dentro del film que es *Il Caimano*. Entonces, una vez más ‘lo que se dice’ no se corresponde con ‘lo que vemos’. Tanto aquí como en *Aprile*, se trata de una estrategia autorreflexiva sobre el medio, sobre el cine que nos muestra aquello que el cine del sistema obtura. Por supuesto, el cine del sistema no debe luchar por financiamiento de la manera en que debe luchar para conseguirlo quien realiza un film crítico del poder imperante al momento de realización como *Il caimano*.

En *Il caimano* Nanni Moretti pone en escena la dificultad para comunicar el entramado de corrupción que rodea a Berlusconi desde hace años, la dificultad de poner en palabras, de sintetizar toda una red mafiosa y que la narración pueda resultar atractiva a un público que no sea minoritario. Decía poner en escena porque lo hace cuando Bruno relata por las noches a sus hijos las historias de los films de clase B con las que estos se divierten, aunque sean truculentas. Cuando el padre intenta contar la historia del nuevo film (*Il caimano*), se revela tanto el esfuerzo de síntesis que realiza el narrador como el fracaso en sostener la atención de su público, los niños. Considero que esa es una puesta en escena de las dificultades con las que el director se encuentra al momento de idear y realizar el guión, poner en palabras, los que serán los fundamentos sobre los que se erigirá el film. Los esfuerzos de Teresa y Bruno contra un aparato multimediático que no presenta fisuras, que está en manos en ese momento de un único patrón, Berlusconi, y que como vemos en las imágenes de archivo que contiene el film, documentales sobre discursos de Berlusconi, pareciera que la obscenidad no tiene fin. Frente a esta situación, esa única secuencia filmada, teniendo en cuenta las observaciones que realicé antes, también se presenta como un ‘fracaso luminoso’:

“Existe, entonces, una valencia afirmativa del fracaso: resistirse a la vocación obscena que pretende ver y decir todo” (OUBIÑA, 2011, p. 345).

“Chi pensa male, vive male e parla male”

Palombella rossa

La preocupación por el lenguaje, por sus usos, es una constante en los protagonistas de sus films: en *Io sono un autarchico* Michele irónicamente ataca la colonización lingüística ejercida a través de los films estadounidenses. En *Ecce Bombo* corrige la pronunciación y cierto uso de los artículos por parte de su madre, y también su hermana. El enojo del personaje ante usos incorrectos, estereotipados del lenguaje, desata en él cierta violencia que alcanza su grado máximo en *Palombella Rossa*. Aquí se trata de una verdadera revulsión por un lenguaje que expresa un modo de vida degradado. Rechazo que, como en otros casos, provoca el ejercicio de la violencia física. Ya no basta el grito, Michele le da una cachetada a la periodista que lo está entrevistando por su manera de usar el lenguaje; en otro momento le pega a uno de los jugadores de water polo. En primer lugar en las preocupaciones del personaje también está esa especie de olvido que se expresa a través de palabras vacías, o en el silencio de los dirigentes comunistas.

Considero fundamental el estudio de la cuestión lingüística en los films morettianos ya que solo se hace memoria desde el presente y la transmisión de esa memoria se realiza a través de un relato. Pues bien, en los films este se materializa en el discurso del personaje autobiográfico, y en la construcción y el uso que hace del material de archivo que es público (por su procedencia) y personal (la selección de sus componentes ostensiblemente es la realizada por el protagonista). Este material se presenta en formato audiovisual y en formato impreso y ambos tienen como ámbitos de procedencia los medios masivos de comunicación. Otro caso, dentro de la misma categoría de material de archivo, es el constituido por la colección de cartas (dirigidas al PCI, a la RAI) escritas por el personaje, al igual que discursos también escritos por él que, en ambos casos, no han llegado a los destinatarios previstos (*Aprile*). La memoria, además de presentarse de esta manera, se manifiesta, siempre, en el uso que hacemos de nuestra lengua. Entonces, la cuestión lingüística responde a la experiencia de cada sujeto, a su visión de mundo situada en un grupo, comunidad. Así, los continuos señalamientos, críticas que, en el caso del uso de la lengua, llevan al personaje

incluso a la violencia física están indicando, y criticando, un debilitamiento de la experiencia, una falta de espesor de la misma, su pobreza y, en algunos casos, su degradación. La pobreza del lenguaje señalada está íntimamente vinculada con la falta de memoria, hasta con un olvido, en particular, de momentos de la historia reciente italiana. En esta actitud crítica ante el uso del lenguaje, particularmente el de los medios y de los dirigentes políticos, Moretti continúa la tradición de Pasolini, también en lo relativo al deber del intelectual no sólo de denunciar ese lenguaje sino también en su deber de diferenciarse claramente en el uso del mismo.

Hablar ‘mal’ significa pensar y vivir ‘mal’ según la conocida frase de *Palombella Rossa*: “Chi pensa male, vive male e parla male.” La diferencia en el caso Moretti está dada porque la crítica se vehiculiza a través de un personaje autobiográfico que reviste continuidad a través de casi toda su filmografía, además de realizarla no solo como personaje sino también como intelectual. Entre otros motivos, por ello resulta significativo el homenaje silencioso que Moretti realiza a Pasolini en *Caro Diario*, inmediatamente después de haber ejercitado su crítica furiosa al lenguaje, a la jerga, usada por los ‘críticos’ cinematográficos en los medios de comunicación, subrayando, así, la banalidad, el exceso retórico, la vanidad y vacuidad de esos discursos.

El lenguaje y la imagen organizan la experiencia, constituyen una puesta en orden de lo vivido en la que la memoria cumple una función fundamental. Un ejemplo de esto y su vinculación con lo autobiográfico en *Caro diario* lo constituye la secuencia inicial del film. La escritura *in progress* que se transforma en la pantalla en imagen. Efectúo, por el momento, dos observaciones con respecto a esto: en relación a lo autobiográfico, a lo vivido por el protagonista, la afirmación realizada en presente, “C’è una cosa che mi piace più di tutte”, supone haber vivido esa experiencia en repetidas oportunidades, supone una clasificación, el establecimiento de una jerarquía de experiencias placenteras. Joël Candau señala que “Para conservar el recuerdo y, más en general, para pensar, es necesario memorizar un mundo previamente puesto en orden”. (CANDAUI, 2001, p.81)

La segunda observación se refiere a la imagen del personaje al que vemos escribiendo sobre el papel y la que le sucede inmediatamente que, significa, literalmente, la puesta en imagen de lo apenas escrito, refieren a la autorreflexividad sobre el medio, inseparable de lo autobiográfico. Digo esto porque considero a la secuencia como una reflexión de lo que constituye el proceso de creación de un film, y del estatuto singular que tiene la escritura

dentro de este. *Caro diario* está constituido por el desplazamiento, en diferentes niveles, no solo del cuerpo del protagonista; asistimos a procesos que están impregnados de tensión ya sea la vivida por el personaje en “Isole” o la que supone, por ejemplo, el estatuto de un guión. Resulta aquí apropiado recordar la definición que hace Pasolini del guión como de una estructura que quiere ser otra estructura:

En efecto, frente a la “estructura dinámica” de un guión, a su voluntad de ser una forma que se mueve hacia otra forma, [...] nosotros podemos revivir empírica/ el pasaje de uno al otro, porque la “estructura del guión” consiste justamente en esto: “el pasaje del estadio literario al estadio cinematográfico”. (PASOLINI, 2005, p. 272).

Es lo que presenciamos en la pantalla: una escritura, y mientras la voz va leyendo lo escrito la aparición, la realización en imagen de lo dicho por las palabras, frente a nosotros se presenta el hacerse del film. También me interesa señalar, desde una perspectiva benjaminiana, que la fragmentación en el cine morettiano, en particular la que se observa en este film que consta de tres episodios, cada uno con su título, no obstruye el sentido, sino que la considero iluminadora del mosaico construido, y esto lo digo con respecto al momento, privilegiado en *Caro diario*, de lo que tiene de escritura el hacer cine. Porque lo que nos está diciendo esta secuencia inicial, de una manera placentera, constituirá el nudo del problema que vive el personaje en el segundo episodio (“Isole”): la dificultad de encontrar la concentración necesaria para la escritura de un guión.

Estoy ilustrando aquí, a partir de un film en particular, lo que he denominado la “cuestión lingüística” en los films morettianos y que considero central en la dialéctica entre memoria y autobiografía. Tanto en *Caro diario* como en *Aprile* se exhiben conflictos en torno al momento de gestación de un film. Estos films que tienen la forma diario y, en los que el guión constituye el relato que vehiculiza la transmisión de la memoria, que, a su vez, se materializará en el discurso del actor que interpreta el personaje autobiográfico, en todos los casos Moretti.

La imbricación de lo público y lo privado, de lo íntimo –asistimos a la escritura-rodaje de un ‘journal intime’- es una constante en este cine, incluso en los momentos de mayor intimidad como el que supone la escritura del diario, un momento del pensar lo vivido, lo que se está viviendo. Acá, como espectadores, formamos parte de un público al que se invita a adentrarse en la detención de toda acción que supone el pensamiento que va tejiendo el diario para, inmediatamente, ‘mover’ la mirada que presenta ese acto en soledad hacia el recorrido

por una ciudad, sus barrios y habitantes; lo que experimenta el personaje frente a ellos. La atención de Moretti en la construcción del espectador activo en este film se intensifica y le otorga un lugar de aún mayor importancia.

Hannah Arendt, al establecer la distinción entre el pensar y el conocer, nos dice que la principal característica del pensar es que interrumpe toda acción. Y, agrega, “un objeto de pensamiento es siempre una re-presentación, algo o alguien que está ausente y solo está presente en la mente que, en virtud de la imaginación, lo puede hacer presente en forma de imagen.” (ARENDR, 2008, p. 141) Esta cita resulta oportuna para disentir con lo que algunos consideran el estatismo, la falta de acción en el cine de Moretti. Observación con la que no concordamos ya que no tiene en cuenta cierta complejidad que reside en cómo el autor representa rasgos de lo autobiográfico y de la memoria y que la relacionamos con la mostración - reiterada en los films- del personaje en el proceso de reflexionar, de dudar, en voz alta. El estatismo que algunos señalan en realidad no está considerando la tensión que se genera entre el dentro y el fuera de campo. Una tensión que tiene como principal fundamento lo que el personaje dice, son sus palabras, pertenecientes a una visión del mundo singular y que reconocemos como espectadores. Esto genera un movimiento centrípeto que lleva a concentrar aun más la mirada en el personaje y que entra en conflicto con el espacio cada vez mayor al que remiten las palabras (personas, hechos y circunstancias del pasado y del presente, particularmente del campo político y cinematográfico) que va dilatando un fuera de campo que al inicio aparenta ser mínimo. Entonces, es la convivencia de esos dos movimientos, el centrípeto y el centrífugo (que lleva a la expansión del fuera de campo), lo que genera un movimiento que no es el de la acción, de los cuerpos, sino el movimiento propio de un pensamiento *in progress* que es expuesto, la mayoría de las veces, bajo la forma de la duda o de la oposición ante otro/s. Como espectadores nos ‘formamos una imagen’ acerca del ‘afuera’ a través de sus palabras además, por supuesto, de a través del tratamiento de lo visual. Y es a través de ese tratamiento que lo ‘invisible’ se expande en su ‘presencia-ausencia’ mientras presenciemos el proceso de reflexión, o de exposición de diferentes posibilidades con respecto a una acción, que son típicas del personaje autobiográfico.

REFERENCIAS

ARENDR, Hannah. *De la historia a la acción*. Trad. Fina Birulés. Buenos Aires: Paidós, 2008.

- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Buenos Aires: Aguilar, 2011.
- BUCK-MORSS, Susan. *La dialéctica de la mirada*, Madrid: Visor, 1995.
- CANDAU, Joël. *Memoria e identidad*. Trad. Eduardo Rinesi. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989,
- JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica*. Trad. Noemí Sobregués y David Cifuentes, Barcelona: Paidós, 1995.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- OUBIÑA, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herético*. Trad. Esteban Nicotra. Córdoba: Ed. Brujas, 2005.
- SCHMUCLER, Héctor. *Memorias de la Comunicación*, Buenos Aires: Biblos, 1996
- SCHMUCLER, Héctor. La memoria como ética. In: Revista *La Intemperie*, Año IV, N°34, Córdoba: 2006.

FILMOGRAFÍA

- MORETTI, Nanni. *Tutti i film*, Milano: Feltrinelli, 2010.
- MORETTI, Nanni. *Habemus papam*, Milano: Feltrinelli, 2011.

Artigo recebido em março de 2015.
Artigo aceito em abril de 2015.