

La "otra Italia" a través del documental etnográfico demartiniano

Noemí García Díaz*

Cristo se paró en Eboli¹, donde la carretera y el tren abandonan la costa de Salerno y el mar, y se adentran en las desoladas tierras de la Lucania². Cristo no llegó aquí, como no llegaron el tiempo, el alma individual, la esperanza, la relación causa efecto, la razón y la historia³.

Con estas palabras Carlo Levi describía de manera desgarradora la división existente entre Norte y Sur italianos. *Cristo se paró en Éboli*,⁴ publicado en el año 1945 por la casa Einaudi, fue una de las contribuciones más importantes de lo que se denominó el "meridionalismo", movimiento intelectual que dirigió su mirada hacia un Sur fundamentalmente campesino que conservaba un sistema cultural distinto.

En una nación moderna como era la Italia de los años 50, tras una guerra que había devastado el país, la idea del *risorgimento*⁵ volvió a ser retomada por el gobierno, que pretendía que la reconstrucción se apoyara sobre los pilares de una Italia unida. Frente a ese optimismo se intensificó el debate en torno a lo que se había denominado la "cuestión meridional" que implicaba aspectos económicos, políticos y culturales de esas dos Italias que se habían construido simbólicamente como opuestas. En 1952, según una encuesta llevada a cabo por el propio gobierno, el paro ascendía a 3 millones de personas: el 50,2% de familias pobres vivía en el Sur frente a un 5,8% que vivía en el Norte⁶. Gramsci afirmaba que mientras existiesen diferencias entre las clases sociales el mito de la reunificación italiana era una falacia.

* **NOEMÍ GARCÍA DÍAZ** es licenciada en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid y posee el Diploma en Estudios Avanzados en Historia del Cine de la Universidad Autónoma de Madrid, donde realizó diversos trabajos de investigación sobre cine etnográfico. Su relación con el sur de Italia comenzó con su participación en los seminarios de la etnomusicóloga italiana Giovanna Marini.

¹ Ciudad perteneciente a la región de Campania.

² En la actualidad Basilicata.

³ Carlo Levi, *Cristo si é fermato ad Eboli* (Turín, Einaudi Tascabili, 1945), p. 3.

⁴ En 1935, Carlo Levi, que pertenecía a la intelectualidad piemontesa, fue arrestado y condenado al exilio por razones políticas, en Grassano primero y posteriormente en Galiano, dos pueblos de la Lucania. Levi, que se había licenciado en medicina, pero que no había llegado nunca a ejercer la profesión, se vio obligado a practicarla sobre todo para combatir la malaria, debido a la escasez de médicos que existía en la región. El libro, escrito a modo de diario crítico, denunciaba la opresión a la que se veían sometidos los campesinos por parte de la pequeña burguesía, la miseria, la precariedad de las condiciones higiénico-sanitarias y el abandono que sufrían por parte del gobierno.

⁵ Movimiento principalmente liberal que había apostado por una Italia unida. La unión de los diferentes estados italianos no se produjo hasta 1870, cuando se conquistaron los Estados Pontificios y se declaró Roma como capital principal.

⁶ Maria Adelaide Frabotta, "Les couts-métrages du gouvernement italien dans les années 50", en Roger Odin, *L'âge d'or du documentaire. Europe: années cinquante. France, Allemagne, Espagne, Italie*. (París, L'Harmattan, 1998), vol.1, p. 234.

El libro de Carlo Levi, además, desvelaba la existencia de un mundo mágico-religioso que era prácticamente desconocido para el resto de los italianos. Las supersticiones, los conjuros de amor, los amuletos, los remedios mágicos, el lamento fúnebre y los rituales de curación, formaban parte de una cultura rural que contrastaba con el norte del país, que iniciaba, tras la guerra, su industrialización.

Tanto para el antropólogo e historiador Ernesto de Martino (1908-1965), como para otros intelectuales de la época, *Cristo se paró en Éboli* abrió todo un campo de investigación casi inexplorado. Poco conocido fuera de Italia, Ernesto de Martino es considerado en su país como uno de los pensadores más importantes y originales de la antropología del siglo XX. Su obra, fuertemente influenciada por los escritos de Antonio Gramsci y de Benedetto Croce, ha estimulado una corriente de estudios en el terreno de la antropología cultural, el folclore, la historia de las religiones y la etnología histórica y ha abierto un filón temático en el cine antropológico italiano que continúa hasta nuestros días: el mundo mágico-religioso de las poblaciones del sur de Italia.

Ernesto de Martino realizó diversas investigaciones entre las poblaciones del Sur. El nombre que dio a estos viajes, “expediciones etnográficas”, revelaba que “el otro” también podía encontrarse en los confines del propio país. Para De Martino era importante que los intelectuales italianos, independientemente de la especialidad a la que pertenecieran, se unieran alrededor de estas expediciones. Como él mismo explicó en un artículo publicado el 1 de septiembre de 1952 en el periódico *Il Rinnovo de Italia*, “Expediciones de este tipo constituyen una ocasión única para formarse y salvar esa distancia entre pueblo e intelectuales que Gramsci señalaba como una de las características más notables de nuestra cultura nacional”⁷. Uno de los objetivos de sus investigaciones, por lo tanto, fue realizar una clarificación teórica de la “cuestión meridional”, con el fin de llevar a cabo una transformación de la sociedad, ya que, como explicaba George R. Saunders, para De Martino las diferencias culturales, entre las cuales se encontraban la magia y la superstición, se mantenían a través de la creación y mantenimiento de las diferencias de poder⁸.

De Martino se interesó sobre todo por los fenómenos mágico-religiosos que se podían observar todavía en los años cincuenta, en el sur de Italia, pero que estaban próximos a desaparecer. Los libros publicados en torno a estas cuestiones condicionaron claramente la cinematografía etnográfica italiana, determinando una elección que se inspiraba directamente de sus trabajos de campo.

La temática mágico-religiosa y la separación que ha existido entre el realizador y el etnógrafo pueden considerarse dos de las características fundamentales del cine antropológico italiano. Durante años no ha existido, en Italia, la figura del etnólogo-cineasta como en Francia, que ha contado con representantes tan destacados como Jean Rouch. Esta separación ha condicionado fuertemente la producción de cine etnográfico, ya que la intervención de los antropólogos se limitó, en la mayoría de los casos, al asesoramiento científico de las películas, relegando la producción y la realización a profesionales relacionados con la industria cinematográfica. Por esta misma razón el cine etnográfico se hizo dependiente de las ayudas gubernamentales cinematográficas que determinaron la manera de producir documental en Italia.

⁷ Ernesto de Martino, citado en Clara Gallini (ed.), *L'opera a cui lavoro. Aparato critico e documentario alla spedizione etnologica in Lucania* (Lecce, Argo, 1996), p. 42.

⁸ George R. Saunders, “Etnocentrismo crítico e etnología di Ernesto de Martino”, *Ossimori. Periodico di Antropologia e Scienze Umane* (1995), p. 70.

Si analizamos el cine etnográfico realizado en los años cincuenta y sesenta, encontramos un grupo de películas que se han englobado, posteriormente, bajo el epígrafe *documental etnográfico "demartiniano"*⁹. Estas películas fueron realizadas por diversos directores durante el período de 1953 a 1965, año en que muere Ernesto de Martino, (aunque algunos realizadores continuaron la producción tras su muerte) y tienen como principal característica la participación directa o indirecta del antropólogo, que en la mayoría de los casos se limitó a proporcionar la documentación antropológica necesaria, los contactos y en algunos casos el texto de la voz en *off*.

A pesar del reducido número de estos documentales, y de su heterogeneidad estilística, estas películas son fundamentales para comprender el desarrollo del cine etnográfico italiano posterior y el imaginario que predominaría a partir de entonces sobre el mundo campesino del Sur. Existían otros antecedentes cinematográficos que ya se habían interesado por las prácticas mágico-religiosas como *Il pianto delle zitelle* (1939) de Giacomo Pozzi Bellini, que documentaba una peregrinación al Santuario della Santissima Trinità en la región del Lazio, *Ave Maria* (1947) de Cerchio, sobre una procesión en un pequeño pueblo de Abruzzo, dando lugar al nacimiento del llamado neorrealismo litúrgico, o *Superstizione* (1949) de Michelangelo Antonioni, que mostraba ritos mágicos y formas arcaicas de expresión religiosa, y su supervivencia en las supersticiones actuales¹⁰, pero es a partir del interés despertado por la obra de Ernesto de Martino cuando esta tendencia se convertiría en la principal del cine etnográfico.

"La imagen -como afirma Eloy Martín Corrales- es la expresión iconográfica de la realidad representada, pasada por el tamiz del criterio del pintor, el dibujante, el grabador, el cartelista, etc., (incluyo a los cineastas) quienes a su vez reflejan con mayor o menor intensidad las ideas hegemónicas en los tiempos que les tocaron vivir"¹¹. Por esta razón, a través del análisis de estas películas pioneras, podemos comprender el origen de la construcción en imágenes de lo que he llamado la "otra Italia", en relación a la división económica y cultural



El antropólogo Ernesto de Martino, a la izquierda, escuchando una grabación sobre una enfermedad mágica (San Costantino, Albanesa, 1957). Fotografía de Ando Gilardi.

⁹ Categoría tomada de la gran especialista sobre Ernesto de Martino, Clara Gallini, "Il documentario etnografico 'demartiniano'", *La ricerca folklorica*, n.º 3 (1981).

¹⁰ Roberto Nepoti, "Les années du documentaire (1945-1965)", en Roger Odin, *L'âge d'or du documentaire*, vol.1, pp. 153-165.

¹¹ Eloy Martín Corrales, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI y XVII* (Barcelona, Bellaterra, 2002), p. 23.

de la que hablaba Levi. Al eliminar, en la mayoría de los documentales, el contexto y las referencias socioculturales de las prácticas mágico-religiosas registradas, estas imágenes se convertirían en productos exóticos dentro del propio país, como lo fueron otros documentales rodados en tierras lejanas, convirtiendo a las sociedades campesinas en los “otros” de Europa.

Se podría argumentar que la influencia de estos documentales en la construcción de un imaginario sobre el mundo campesino del Sur no pudo ser muy relevante debido a la poca distribución de estas películas, pero considero que son el inicio de una tendencia que se seguiría desarrollando y que llevaría a la RAI a producir y difundir *Sud e magia, in ricordo di Ernesto de Martino* (1978), cuatro capítulos realizados por Gianfranco Mingozzi en los que retomaba el tema del tarantismo que ya había filmado dieciocho años antes.

La mayoría de los jóvenes cineastas que se formaron dirigiendo su mirada hacia un Sur desconocido, se convertirían posteriormente en algunos de los más destacados documentalistas italianos que quisieron documentar y denunciar, al mismo tiempo que experimentaban con las imágenes. Algunos, como Luigi di Gianni, continuarían con la temática mágico-religiosa, otros abordarían otras temáticas, incluso abandonarían el documental por la ficción, pero son parte destacada de la historia del cine documental italiano, una historia que se caracteriza por una producción irregular y escasa.

Para el análisis de los documentales se han seleccionado aquellas películas que se podían agrupar alrededor de los tres grupos temáticos principales que trabajó Ernesto de Martino: el lamento fúnebre, el tarantismo y las prácticas mágico-religiosas del Sur, por considerar que fueron las películas más influidas por las investigaciones del antropólogo¹². Dichas investigaciones habían sido plasmadas en tres de sus libros más importantes: *Morte e pianto rituale*¹³ (1958), un estudio histórico y etnográfico del lamento fúnebre en el área mediterránea, desde las civilizaciones clásicas hasta la época estudiada por De Martino; *Sud e magia*¹⁴ (1959), que trataba principalmente sobre la supervivencia de las prácticas de magia ceremonial en la región de la Lucania y la relación de estas supersticiones con el catolicismo, y *La terra del rimorso* (1961)¹⁵, resultado de un estudio de campo sobre el tarantismo salentino, fenómeno cultural complejo que se manifestaba en forma de enfermedad a través de la picadura de una tarántula mítica y cuya cura se realizaba a través de un ritual coreútico-musical.

Alrededor de la temática del lamento fúnebre, se produjeron los filmes *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1952-53), *Stendali* (Cecilia Mangini, 1959) y *La passione del grano* (Lino del Fra, 1960). En torno al tarantismo encontramos *La taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961) y *Morte e nascita nell meridione* (*Muerte y nacimiento en el Sur*, 1959) y *Magia Lucana* (1958), ambos de Luigi di Gianni sobre el mundo mágico del Sur. El análisis se ha centrado en los aspectos que he considerado más destacados tanto de la temá-

¹² Clara Gallini en su artículo “Il documentario etnografico ‘demartiniano’”, p. 30, incluye además las siguientes películas que no analizaré en el artículo: *L'inceppata* de Lino del Fra (1960), *Grazia e numeri* (1962), *La Madonna di Pierno* (1965), *Il male di San Donato* (1965), *Il messia* (1965), *Viaggio in Lucania* (1965), *I fujenti* (1966), *Il culto delle pietre* (1967), *Nascita di un culto* (1968), *La potenza degli spiriti* (1968), *La possessione* (1971), *L'attacatura* (1971), *Morte e grazia* (1971) y *La Madonna del Pollino* (1971) de Luigi di Gianni, *I maciari* (1962), *La Madonna di Gela* (1963) y *Il ballo delle vedove* (1962), *La cena di San Giuseppe* (1963) de Giuseppe Ferrara.

¹³ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale* (Turín, Bollati Boringhieri, 1975).

¹⁴ Ernesto de Martino, *Sud e magia*, (Milano, Feltrinelli, 1980).

¹⁵ Editado en español en Ernesto de Martino, *La tierra del remordimiento* (Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2000).

tica como de la realización de las películas, que ponen de manifiesto diferentes modos de representación.

A pesar de la heterogeneidad y la diversidad de estilos, estas películas presentan algunas características similares que, en general, las alejan de la vanguardia del documental internacional. La ausencia de entrevistas a los personajes, la ausencia de sonido directo de las tomas, que es sustituido por bandas sonoras creadas para la película, la *voice over*, escrita por intelectuales reconocidos o antropólogos, y la duración de las películas, en la mayoría de los casos, alrededor de diez minutos, son características fundamentales de todos ellos. Estos aspectos, tanto técnicos como creativos, determinaron el resultado estético de las películas, contribuyendo, al igual que la elección temática, a la construcción de una determinada manera de representar a las poblaciones campesinas.

Sobre la temática del lamento fúnebre nos encontramos, además, con otra característica común a las tres películas que mencioné anteriormente: la puesta en escena del ritual como reconstrucción. Esta estrategia está emparentada con las fuentes originales que inspiraban las películas, dado que De Martino realizó la investigación sobre el lamento fúnebre sobre la base de reconstrucciones. El antropólogo no consideraba este hecho como un impedimento a su investigación, ya que el lamento fúnebre, como él mismo describía, era en cierta medida artificial: "Parece que cuando se pone en funcionamiento el sistema tradicional de gestos, imágenes y palabras, ritmos, que constituyen el lamento, las lágrimas también aparecen de forma necesaria"¹⁶.

La práctica de la reconstrucción del ritual, tan criticada por muchos antropólogos, la encontramos en el cine etnográfico desde sus orígenes. Una de las primeras filmaciones la realizó Alfred Haddon en 1898, que sustituyó las máscaras de concha de tortuga originarias por máscaras de cartón, durante el rodaje de una danza que había desaparecido hacía veinticinco años¹⁷. En ambos casos, nos encontramos con la desaparición de la práctica de los rituales que se pretendía documentar, aunque permanecieran en la memoria de los que habían participado en ellos, en su mayoría ancianos.

La pérdida de espontaneidad que trajo consigo la puesta en escena se contrarrestó con el mayor control creativo que pudieron ejercer los realizadores y la posibilidad de la repetición de diversas tomas desde distintos puntos de vista que más tarde enriquecerían el montaje.

Este es el caso de *Stendali*, rodado en color en Martano, Lecce, en 1959, película que reconstruye un lamento fúnebre llevado a cabo por las ancianas del lugar. *Stendali* comienza con planos fijos de varias calles de un pueblo sobre las que se inscribe un texto que nos informa sobre el lamento fúnebre. El llanto ritual comienza cuando diversas mujeres vestidas de negro empiezan a cantar y a mover sus pañuelos. Las mujeres están reunidas alrededor de un féretro en el que yace un chico muerto. El ritmo del canto y los movimientos de las mujeres van aumentando cada vez más, hasta el momento en que entra el sacerdote en la habitación y los hombres se llevan el féretro hacia el cementerio. En el interior de la sala, las mujeres, sentadas, continúan su lamento ya de forma más pausada.

Este documental se caracteriza por una puesta en escena muy cuidada. La iluminación recuerda, en algunas ocasiones, a los claroscuros de la pintura barroca, así como la disposición de los personajes en el espacio que no está descrito de manera real, sino recreado a través de la realización y del montaje. Cecilia Mangini desfragmenta el espacio, utilizando los planos cortos y los planos detalle con insistencia, alternándolos con planos medios de las

¹⁶ Ernesto di Martino, citado en Clara Gallini (ed.), *L'opera a cui lavoro. Aparato critico e documentario alla spedizione etnologica in Lucania*, p. 120.

¹⁷ Paul Henley, "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica", *Desacatos*, n.º 8 (2001), p. 18.

plañideras y generales de la totalidad de la escena. La cámara irrumpe en el espacio mágico del ritual, el círculo de las plañideras en torno al muerto, y los encuadres llegan a adoptar puntos de vista tan extraños como el del propio muerto, o encuadres cenitales para ofrecernos la escena de las plañideras. La duración de los planos se vuelve cada vez más corta a medida que se acelera el ritmo del lamento y aumenta la agitación de los movimientos, hasta que el ritmo trepidante llega al momento del clímax, cuando el cura entra en la sala y los hombres se llevan al muerto. A partir de ese momento las acciones se desarrollan en planos generales.

Pier Paolo Pasolini revisó para la *voice over* un texto de origen griego que había sido reelaborado en el siglo diecinueve y que recitaría la actriz Lilla Brignone¹⁸. La voz de la narración aumenta en intensidad y dramatismo al mismo tiempo que el lamento fúnebre, pero a pesar de su belleza y emotividad resulta redundante con las imágenes y el canto de las mujeres, llegando a estorbar en algunos momentos.

A pesar de que la representación del ritual no es descriptiva sino expresiva, al centrarse en la transmisión de la emoción y el ritmo, los movimientos de manos y pañuelos, los gritos, gestos, expresiones de dolor y autolesiones de las plañideras, el aumento del ritmo progresivo de los movimientos y el canto de las mujeres que pretende ser sincrónico, son aspectos documentales que hacen que esta película sea interesante desde el punto de vista antropológico, aunque, como decíamos, la representación del ritual sea más expresiva que descriptiva.

Otro ejemplo de reconstrucción del ritual lo encontramos en *Lamento funebre* rodado por Michele Gandin en 1953 en los alrededores de Pistici, Lucania. La película nos narra en apenas tres minutos una situación imaginaria: la muerte de un campesino en un accidente en el campo y el lamento fúnebre que realizan su mujer y su cuñada en el lugar de la desgracia, ritual que en condiciones normales se hubiera celebrado en la casa del muerto. De Martino, que asistió al rodaje y escribió el texto de la *voice over*, puntualizaba que una de las plañideras había sido viuda hacía varios años y tendía a reproducir el lamento que había recitado delante del cadáver del marido y que la práctica del lamento variaba ligeramente cuando se realizaba delante del féretro y no en el suelo¹⁹.

Variaciones del mismo tipo las encontramos en la película *La passione del grano* de Lino del Fra, rodada en 1959 en San Giorgio Lucano, y que reconstruye una ceremonia agrícola de la siega del trigo. En sociedades campesinas, el momento de la recolección y en particular de la siega posee una gran relevancia cultural. En *Morte e pianto rituale*, Ernesto de Martino establecía un nexo entre recolección, pasión vegetal y llanto ritual, tomando como principal punto de referencia la siega del trigo, la vendimia y la recogida del lino, elementos que para el mundo antiguo eran muy importantes por sus repercusiones económicas y religiosas. Por ello este documental adquiere una relevancia especial para el estudio de la representación del mundo campesino y la influencia de De Martino por vincular el llanto ritual y la siega.

Fotogramas de la película *Lamento funebre* (Michel Gandin, 1952-1953).



¹⁸ Marco Bertozzi, "Il paese degli sguardi", *Cinema*, n.º 64 (1992), p. 143.

¹⁹ Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, p. 376.



“Il gioco della falce”, reconstrucción del ritual de siega que fue observado por De Martino en 1959 y que también recogerá Lino del Fra en *La passione del grano*. Fotografía de Franco Pina.

La ceremonia del trigo se dividía, en la película, en tres secuencias principales. Una primera en la que uno de los segadores más ancianos se disfrazaba de macho cabrío y ejercía el papel de chivo expiatorio. Los segadores intentaban darle caza mientras segaban para poder echarle la culpa, de manera simbólica, por los daños ocasionados a la tierra que quedaba vacía hasta la nueva cosecha. En la segunda parte, donde se describe un ritual de fertilidad, los segadores desnudaban a la atadora de espigas con las puntas de sus hoces hasta que eran interrumpidos por otras mujeres que les distraían ofreciéndoles vino. Finalmente, en la última secuencia, los campesinos realizaban un ritual en el que desnudaban al patrón interpretado por el alcalde del pueblo.

En ninguna de las tres películas se mencionaba que los rituales eran reconstruidos o que las condiciones no eran las habituales. De Martino, que había sido el guionista de *Lamento funebre* y *La passione del grano*, describiría la puesta en escena del primero de estos films en uno de los anexos de *Morte e pianto rituale*, donde se revelaba una diferencia apreciable entre la concepción que tenía de la escritura científica y la escritura cinematográfica. También existían diferencias entre la descripción que hacía de las fases del ritual en un artículo publicado en el *Espresso Mese* y las que se representaron en *La passione del grano*; además, se eliminó del documental cualquier elemento festivo, como la ofrenda del vino al patrón, la comida en el campo y el ambiente distendido que recoge Franco Pina en sus fotografías sobre el mismo ritual, quizás para potenciar el efecto dramático que tiene la película.

La taranta (Gianfranco Mingozzi, 1961), rodado en Apulia en 1959, se puede considerar como el único ejemplo de los documentales demartinianos que se acerca, a pesar de la utilización de la voz en *off*, al cine de observación. La grabación del ritual en su contexto y la utilización de una cámara ligera marcan, sin duda, una diferencia fundamental, lo que se traduce en una mayor espontaneidad de las imágenes. De nuevo en consonancia con la obra científica De Martino, el estudio del tarantismo constituía una de las pocas

ocasiones en las que el antropólogo tomaba un ritual que se seguía practicando como base de sus investigaciones.

Rodado en Nardó y Galatia un año después de la expedición de De Martino, muestra el exorcismo musical de una atarantada²⁰ a través del baile, la música y los colores, y la peregrinación a la iglesia de Galatina para realizar una ofrenda a San Paolo, santo de las arañas, durante la fiesta realizada en su honor.

Fue la lectura del apéndice de *Sud e magia* sobre el Tarantismo, con fotos de André Martin, la que movió a Mingozi a la realización de este documental. Mingozi se puso en contacto con De Martino y éste le presentó el boceto de la obra *La terra del rimorso*, dándole una serie de informaciones de carácter organizativo. De Martino, además, puso a Mingozi en contacto con el grupo de músicos que realizaban la terapia musical. Cuando se encontraba rodando un episodio de *Boccaccio 70*, como ayudante de realización de Fellini, llegó un telegrama del violinista Stifanni que decía "Ven, Asuntina baila". Rápidamente encontró un cámara y se dirigieron a Nardó trece horas después de haber recibido el telegrama. Asuntina estaba todavía bailando y pudieron rodar durante cuatro horas²¹. Aquel fue el núcleo más importante del material del documental, grabándose el resto más tarde, en torno a la fiesta de Galatina.

La taranta comienza mostrando el paisaje salentino: campos de trigo, exteriores e interiores de iglesias y mujeres trabajando con el tabaco, presentando, posteriormente, a los músicos del ritual coréutico-musical en sus lugares de trabajo. Los músicos introducen el ritual de la atarantada, que se desarrolla en una casa, donde se ha extendido una sábana blanca en el suelo. La atarantada, vestida de blanco, parte de la posición de reposo en el suelo y poco a poco, gracias a la música, comienza a bailar de forma imaginaria con la tarántula que la posee con el objetivo de dominarla, mientras que el público de la habitación muestra signos de preocupación. En un momento, la atarantada se sienta y le pregunta a una imagen de San Paolo si la gracia le ha sido concedida, pero el santo responde que no y el ritual debe comenzar de nuevo. El documental es retomado el día de la visita a la iglesia de Galatina. Las imágenes de exterior e interior de la iglesia se van alternando. Diversos atarantados entran en la iglesia, algunos están tumbados en el suelo, otros subidos en el altar o se mueven en el suelo a ritmo de palmas, dando gritos y alaridos. En el exterior la gente se agolpa a la entrada, y una atarantada corre y da vueltas dentro un corro hasta que se desmaya y es recogida por un familiar. El documental finaliza con la llegada de la banda y la instalación de las luces de la fiesta del pueblo.

Ernesto de Martino no estuvo presente durante el rodaje de esta película, pero revisó el texto del poeta siciliano Quasimodo, premio Nobel de Literatura en 1959, y que escribía por primera vez para el cine, realizando algunas intervenciones. Sobre la elección de un escritor para la creación del texto de la *voice over* del documental, Mingozi comenta: "Fui yo el interesado, no quería un documental exclusivamente etnológico, quería un documento verdadero pero con una componente lírica"²².

Mingozi se consideraba un documentalista que documentaba, que sentía la urgencia de captar inmediatamente la realidad en rápida transformación y de mostrarla al público, pero al mismo tiempo era un director que dirigía, inventaba y reconstruía esa realidad. Reivindicaba una faceta de autor que proporciona una identidad a la película, alejándose

²⁰ Los atarantados estaban poseídos por la araña que les había picado.

²¹ Cesare Laudricini (ed.), *Gianfranco Mingozi. I documentari* (Collana L'immagine esclusa), p. 12.

²² Cesare Laudricini (ed.), *Gianfranco Mingozi. I documentari*, p. 18



Ritual coréutico-musical de una atarantada (Nardó, 1959).
Fotografía de Franco Pina.

del cine etnográfico como simple registro que documenta una realidad, porque su concepción de la representación de lo real era más compleja. Para Mingozzi existía una realidad más profunda que la simple observación era incapaz de proporcionar y que sólo podía llegar a alcanzarse a través de la elaboración de un discurso complejo como es el ensayo cinematográfico.

Mingozzi estaba anticipando una crítica que se realizaría, desde corrientes más reflexivas, a posturas como la que defendía la antropóloga Margaret Mead, entre otros, cuando afirmaba que la observación sin intervención era uno de los requisitos para obtener documentos objetivos y de valor antropológico, recogidos gracias al observador más imparcial: el ojo de la cámara.

Luigi di Gianni, otro de los realizadores que trabajaron la temática *demartiniana* en tanto que realizador de *Magia lucana*, es el que deja más patente su voluntad de autoría. La película contó con la asesoría científica del propio De Martino y recorría algunos de los principales lugares y temas de la expedición de 1952 recogidos en los libros *Sud e magia* y *Morte e pianto rituale*, como el conjuro contra la tempestad, el lamento fúnebre, la atadura de amor, el bautismo de las hadas y la invocación al sol.

En una entrevista a Di Gianni realizada por Pepa Sparti con ocasión de un congreso sobre cine y mundo campesino, el cineasta confesaba que había utilizado casi siempre una sola cámara por falta de medios. Por la misma razón, la mayoría de las veces no contaba con un microfonista o un responsable del sonido, por lo que utilizaba música compuesta expresamente para la película. Cuando pudo utilizar la toma directa de sonido, la usó de manera esencial, porque, decía, al igual que la música, no debía ser excesiva²³.

Nascita e morte nell meridone: San Cataldo (Luigi di Gianni, 1959) fue una de las últimas colaboraciones entre De Martino y Di Gianni. El antropólogo se limitó a indicarle el lu-

²³ Pepa Sparti (ed.), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto* (Venecia, Marsilio Editori, 1982), p. 126.

gar, San Cataldo, Lucania, y el tema a tratar. La película cuenta cómo se desarrollaba la vida y la muerte en un pueblo de la Lucania, donde el nacimiento y la muerte eran los dos únicos acontecimientos que rompían la monotonía de la vida cotidiana, con sus correspondientes rituales de protección al recién nacido y de lamento fúnebre.

Esta película se caracteriza por un ritmo lento y una puesta en escena sobria pero cuidada, en la que destaca el estatismo de los personajes. La voz *over* no es descriptiva sino más bien poética y, en lugar de narrar acontecimientos específicos, el autor manifiesta a través de ella sus propias reflexiones sobre la vida y la muerte en el mundo campesino. No hay sonido directo en el documental y la música, compuesta por Daniele Paris, produce extrañeza y sobrecogimiento, y contribuye a crear un clima de pesadumbre que acompaña al estatismo de la película.

Di Gianni parte de una idea preconcebida del mundo campesino y el tema que propone es sólo la excusa para representar su idea de ese mundo, como él mismo explicaba:

«En el mundo campesino hay una repetición antigua, una ritualidad que se expresa en determinados gestos que entran en un ritmo que a lo mejor no es el espejo fiel de la crónica del campesino, pero que quiere ser el espejo de lo que para mí es el mundo campesino. Si después, lo que es el mundo campesino coincide con lo que significa para mí, lo dejo a la opinión de los otros»²⁴.

Se puede observar en otras películas de Luigi di Gianni, como *Frana en Lucania*, o la propia *Nascita e morte nell meridione*, una tendencia hacia la ficcionalización. Los campesinos interpretan sus propios papeles en una serie de secuencias preparadas que corresponderían a escenas de la vida cotidiana, o a la reconstrucción de sucesos que han acontecido, como el accidente del cabeza de la familia en *Frana en Lucania*. Heredera de este modo de narrar entre la ficción y el documental se encuentra *El árbol de los zuecos* (Ermano Olmi, 1978), en la que los actores son los propios campesinos.

No hay que olvidar que la formación de estos realizadores no es antropológica, sino cinematográfica. Muchos de ellos, como Mingozi, Luigi di Gianni y Giuseppe Ferrara, se formaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia, por lo que existe un interés por el lenguaje de creación en las obras que va más allá de la documentación de los rituales que filmaron.

En la filmografía estudiada encontramos frecuentemente al músico Egisto Macchi, que colabora sobre todo con los realizadores Luigi di Gianni y Giuseppe Ferrara. Sus composiciones musicales crean una atmósfera onírica e irreal. Las músicas compuestas expresamente para las películas *La passione del grano*, *Il ballo delle vedove* y *Nascita e morte nell meridione* están alejadas del universo cultural de los campesinos y son otra muestra más del control artístico que tenía el realizador sobre el tema.

También la utilización de la *voice over* es un rasgo generalizado. A menudo se recurre a intelectuales conocidos, como el cineasta Pier Paolo Pasolini o el poeta Salvatore Quasimodo, con el fin de otorgar prestigio al documental, aunque también responde al interés de éstos por la cuestión meridional y por las formas de expresión de la cultura popular. Las voces en *off* varían en cada documental y van desde las más poéticas, como la de *Stendali*, *La taranta*, *La passione del grano* y *Magia Lucana*, hasta las más descriptivas como *Il ballo delle vedove*.

Aunque estamos estudiando una filmografía con unos contornos y perfiles específicos y definidos, no debemos dejar de contemplarla en el contexto general de producción y exhi-

²⁴ Pepa Sparti (ed.), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto*, p. 127.

bición del cine documental y el cortometraje en la Italia del momento, dado que las exigencias que éste marcaba contribuyeron de manera definitiva tanto en la realización como en el resultado. Así, la producción de los documentales realizados durante las décadas de 1950 y 1960 en Italia, respondía, en su mayoría, a la lógica de aprovecharse económicamente de las ayudas gubernamentales, más que a motivaciones culturales, lo que tuvo implicaciones obvias tanto en la calidad de los mismos como en las dificultades que tuvieron los directores mencionados para obtener subvenciones, ya que su cine no se ajustaba a esa lógica comercial.

La duración de los documentales fue reducida en torno a diez u once minutos (un rollo de 35 mm), independientemente del tema que se tratara. Esta constricción temporal hizo que durante mucho tiempo, en Italia, se asociara el documental al cortometraje. El equipo de rodaje estaba casi siempre compuesto por el director, un cámara y el electricista, siendo extraña la presencia de un técnico de sonido. El material suministrado para un documental de unos 300 metros era de unos 900 a 1000 metros de película. Los documentales debían ser rodados en 35mm, ya que la proyección obligatoria se realizaba en cines comerciales que sólo tenían proyectores de dicho formato. La producción privada imponía al realizador rodar de dos a tres días, y se contaba con un tiempo equivalente para la localización. Entre otras consecuencias, este contexto de producción condicionaría el escaso uso de tomas largas que dieran la sensación de totalidad, el rápido ritmo de montaje, la inexistencia de entrevistas y de sonido ambiente.

Muchos teóricos se han preguntado las razones por las cuales no se desarrolló una verdadera escuela documental en Italia, mientras que en Inglaterra esta práctica cinematográfica experimentó un gran desarrollo en los años treinta, y en Francia y en Estados Unidos se gestarían importantes movimientos documentales en los años sesenta. El historiador de cine Marco Bertozzi lo atribuye a la incapacidad que tuvo el documental italiano para regenerarse de la "paternal dictadura de los *cinegiornali* (noticiarios) Luce"²⁵. Carlo Lizzani escribía en la revista *Cinema*, en 1950, que fue extraño que el documental, la forma de cine más inmediata y que se adapta mejor a las pasiones del momento, hubiera acogido los formalismos que habían sido rechazados por los grandes realizadores, participando tan poco en el renacimiento de la cinematografía italiana: "El documental más ligero y más libre no cumplió, en Italia, su función de vanguardia del cine"²⁶.

Como posibles causas de esta ausencia se barajan, entre otras, la influencia del neorrealismo, el rechazo al sonido directo o una legislación inadecuada, que trajo como consecuencia el modo de producción anteriormente descrito.

Diego Carpitella explicaba así la dificultad de producir cine etnográfico en Italia y sus particularidades:

«Para hacer cine científico es necesario tener una estructura productiva: una disponibilidad de película, una rapidez de financiamiento, una agilidad más amplia. Porque la espectacularidad del cine etnográfico italiano (1950-1980) no es debida a circunstancias culturales particulares (el Sur, la magia, la superstición, el catolicismo popular), que de por sí son espectaculares, sino que es debida también a una presunta facilidad para grabar acontecimientos rituales o ceremoniales que se traduce en una falta de localización y en la limitación de tiempo y de las ocasiones»²⁷.

²⁵ Marco Bertozzi, "Il paese degli sguardi", p. 43.

²⁶ Citado en Roberto Nepoti, "Les années du documentaire (1945-1965)", en Roger Odin (ed.), p. 168.

²⁷ Pepa Sparti (ed.), *Cine e mondo campesino. Due esperienze a confronto*, pp. 76-77.

La elección de esa temática mágico-religiosa, es una de las mayores críticas que se han realizado al cine etnográfico italiano. Paolo Chiozzi especialista en antropología visual, precisaba:

«Es extraño que la vida material de las clases subalternas o de los grupos étnicos minoritarios se haya siempre ignorado en Italia. También se ha ignorado el documental de la memoria, de aquellas técnicas, que, aunque ya no se utilizan, perviven en la memoria de las personas»²⁸.

En cierto modo esta es la crítica que se podría hacer a los documentales pertenecientes a la filmografía demartiniana, ya que no vemos nunca una sociedad en acción. Estas películas se centran, sobre todo, en la idea del "otro", de lo diverso, en los rituales que están alejados de nosotros y que llaman la atención por su espectacularidad. De la mayoría de ellas se desprende la tragedia de la condición de la vida campesina y estos rituales y creencias se presentan como una consecuencia de la miseria, la explotación y el abandono. Pero resulta curioso que no se abordaran otros temas pertenecientes a la cultura material para realizar esa denuncia, como hicieron otros realizadores como Vittorio de Seta²⁹, de lo que se deduce que la ritualidad de los pueblos del sur de Italia era, en cierta medida, y a pesar de las críticas que se le hacía, fascinante tanto para los estudiosos como para los realizadores.

La elección de rituales mágico-religiosos como tema principal de estos documentales, en los que se representa a los campesinos de manera sesgada a través de sus tiempos extraordinarios, y sin el referente de la cultura material en la que dichos rituales se inscriben, contribuye a que la cultura campesina aparezca representada como inmutable, atemporal, sin inscripción en un contexto histórico, como microsociedad dramática que padece y sin posibilidad de cambio. Encontraríamos una representación muy similar a la que hizo Carlo Levi en su libro y que se diferenciaba de la concepción de Ernesto de Martino quien, como afirma Clara Gallini, insertaba a los campesinos en la historia³⁰.

Las imágenes nos producen extrañeza, nos sobrecogen, nos hablan de lo irracional, de lo misterioso, conceptos que están tan alejados de nuestra cultura racional urbana, que apenas tiene que enfrentarse a los misterios de la naturaleza. También nos hablan, sobre todo a través de las voces en *off*, de la pobreza y de las condiciones de vida miserable en las que viven estos campesinos, pero no se explican sus causas, por lo que la extrañeza y el misterio prevalecen como resultado de un encuentro fugaz entre dos culturas diferentes.

En este caso, el "desencuentro" se produce entre miembros pertenecientes a una cultura urbana que tienen la capacidad y el poder de representar, a través de las imágenes,

²⁸ Paolo Chiozzi, *Antropología visual. Riflessione sul film etnografico* (Florenca, La casa Usher, 1984), p. 47.

²⁹ Vittorio de Seta es considerado uno de los grandes documentalistas italianos. Sus películas se centran en el trabajo de campesinos y pescadores del sur de Italia y de las islas. Entre sus obras principales destacan: *Vinni lu tempi de li pisci spada* (1954), sobre la pesca del pez espada en Sicilia; *I dimenticati* (1959), premiado en el Festival dei Popoli de Florenca, acerca de las condiciones de vida en Alessandria del Carreto (Calabria), donde todavía se celebraba una fiesta de la primavera de origen pagano; *Pastori di Orgosolo* (1958) que narraba la vida de los pastores en un pueblo de Cerdeña; y *Un giorno in barbaggia* (1958) que retrataba las labores cotidianas de las mujeres cuando los pastores dejaban el pueblo.

³⁰ Clara Gallini, "Il documentario etnografico 'demartiniano'", p. 25.

aspectos de la cultura rural campesina. Pero estos desencuentros han sido frecuentes en ese cine etnográfico preocupado fundamentalmente por los aspectos culturales donde se pone de manifiesto la alteridad y diferencia, y que por lo tanto resultan más espectaculares o curiosos, los más fáciles de captar en poco tiempo de rodaje y producción, como decía Diego Carpitella en el texto citado anteriormente. Los encuentros fugaces en el cine documental se traducen, en la mayoría de los casos, en superficialidad reflexiva, que en el caso de los documentales de la filmografía demartiniana se suple con la emotividad transmitida por las imágenes potenciadas por la realización y el montaje en unos casos, por las evocaciones poéticas de las voces en *off* en otros, o por la ficcionalización de la realidad.

La representación de los campesinos está condicionada por las elecciones creativas de los realizadores. Algunas de ellas son el producto de la estética de la época, otras, como ya vimos, se derivan del modo de producción o de las carencias técnicas; en cualquier caso, nos hablan sobre todo de los directores y de las reflexiones y sentimientos provocados por ese encuentro, mientras que la representación de los campesinos podría enmarcarse dentro del ámbito del mito, con la excepción, quizás, de *La taranta* en la que el autor tiene, de alguna manera, que doblegarse a la realidad.

La taranta nos hace partícipes de los acontecimientos a través de una cámara ligera, que como las cámaras de los pioneros del cine directo es a la vez testigo casi invisible, pero, por otro lado, es también provocadora, en algún momento, de las reacciones de las personas a las que estaba filmando, como pretendía el cinémarverité. Esta reflexión podría poner de manifiesto que ciertas maneras de rodar nos proporcionan una impresión de realidad más que otras y que el lenguaje cinematográfico de *La taranta*, al acercarse al reportaje, nos insertaría con más facilidad como espectadores de un acontecimiento "real", que se identifican con el punto de vista de la cámara. Un caso totalmente diferente encontraríamos en *Stendali*, cuyo montaje y realización podría recordar al *Hombre de la cámara* de Dziga Vertov, donde una cámara "acróbata" se hace visible no tanto por las miradas que nos devuelven los personajes, que incluso llegan a reírse cuando ésta adopta el punto de vista del muerto, sino porque esos puntos de vistas son inconcebibles tanto en la observación como en la participación de un ritual.

En *La passione del grano* y *Stendali* son fundamentalmente la realización y el montaje las que nos proporcionan esa impresión de irrealidad, no tanto la puesta en escena de las ceremonias, ya que en otros casos las reconstrucciones son del todo im-

Atarantados en la capilla de San Paolo en Galatina (1959).
Fotografía de Franco Pina.



perceptibles. Este mismo efecto produce la observación de *Nascita e morte nell meridione*, donde la realidad parece concentrada y aprisionada a través de sus personajes mudos y hieráticos y una puesta en escena calculada.

No pretendemos poner en entredicho unos modos de representación y ensalzar otros, sino poner de manifiesto que las elecciones estilísticas y de formato contribuyen a una decodificación determinada de las películas, como analizó brillantemente Wilton Martínez³¹, un aspecto que hay que tener en cuenta para no producir imágenes estereotipadas.

Pero este tipo de reflexiones sólo se han desarrollado en la teoría y en la práctica del cine etnográfico con posterioridad. En estas películas, todavía no encontramos la mirada compartida que más tarde buscaría el cine etnográfico y que tanto lo enriquecería. Nos encontramos ante un ejemplo de cine expositivo, en la definición de *La representación de la realidad*³², en el que los autores están presentes utilizando las estrategias discursivas del narrador omnisciente, que todo lo sabe y todo lo controla. Lo que los separa de otros documentales expositivos etnográficos es que el punto de vista del narrador no es científico: se narra desde un saber subjetivo que apela a los sentimientos y se acerca a la poesía. Pero estos documentales se alejan de las representaciones mitopoéticas que se han hecho sobre el mundo rural, como *Man of Aran* (*Hombres de Arán*, Robert Flaherty, 1934), quizás porque se puede hacer épica sobre la pobreza pero no sobre la miseria, sobre todo si es considerada como miseria psicológica, tal como calificaba Ernesto de Martino a las supersticiones y las creencias mágico-religiosas. A pesar de que en esa crítica subyace un trasfondo económico y de opresión social, los documentales no pueden evitar, debido a su tono dramático, caer en el paternalismo.

Estas películas no pueden ser consideradas como trabajos de campo, pero sí como documentales etnográficos, aunque se aproximen al dominio del ensayo o del arte. Cumplieron el papel de lo que se denominó *urgent anthropology* o antropología de salvamento, aunque no fuera su objetivo principal, registrando aspectos de la cultura campesina de tradición oral que a partir de la Segunda Guerra Mundial, tanto en Italia como en el resto de Europa, entraba en su fase última de desaparición. No existía riesgo de muerte física como en otras poblaciones, pero sí de muerte cultural, propiciada por las transformaciones socioeconómicas generadas tras la guerra, la emigración hacia el norte del país y a América, las políticas educacionales y posteriormente por la televisión, que se convertiría finalmente en una gran unificadora lingüística y cultural de las "muchas Italias", aunque la línea fronteriza imaginaria trazada por meridionalistas no se haya desvanecido todavía.

Los documentales etnográficos demartinianos conservan, hoy en día, a pesar de la retórica de las voces en *off*, de las bandas sonoras, y las características derivadas de los medios de producción de la época, toda la fuerza de las imágenes de un mundo que entraba en sus últimos momentos de existencia. Al observarlos se mezclan la fascinación por lo desconocido, por lo diferente, la incompreensión, la crítica social, la valoración cultu-

³¹ Wilton Martínez, "Who constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectator", en P. Crawford y D. Turton (eds.), *Film as Ethnography* (Manchester, Manchester University Press, 1992) y Wilton Martínez, "Estudios críticos y antropología visual. Lecturas aberrantes, negociadas o hegemónicas en el cine etnográfico", en Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (Granada, Biblioteca de Etnología, Diputación Provincial de Granada, 1995).

³² Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós, 1996).

ral, la esperanza de cambio, el sentimiento de pérdida cultural que ese cambio ha representado... Sentimientos contradictorios, sobre los que la antropología tendría mucho que contar.

Agradecimientos:

María Luisa Ortega, Marco Bertozzi, Dennis Pisetta y Enrico Noviello.

ABSTRACT. A significant part of the Italian ethnographic cinema of the 1950s and 1960s might be gathered under the category of the "Demartiniano documentary film". These movies were made by different directors from 1953 to 1965, and their main characteristic was the direct or indirect participation of the anthropologist Ernesto De Martino—who just supplied the necessary anthropological documentation, contacts, and in some cases the voice-over. This article offers a reflection on how all these movies helped to construct a peasants' iconography of what the author calls "the other Italy" (Southern Italy). ☺

El número de 1990
de la revista de
1990