

La conciencia del tiempo en *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore

ANTONIO DÍAZ LUCENA

tonidiaz00@hotmail.com

Time consciousness in *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) by Giuseppe Tornatore

Abstract

We approach the importance that cinema has in our civilisation, taking time as the parameter that is best able to define it. The consciousness of time, our certainty about the past, the present and the future, is an element characteristic of the human being and, possibly, that which has fertilised our culture. Likewise, the Arts, –and especially the cinematography– has helped us to portray and reflect on our two great preoccupations. Firstly, the idea of time in its relationship with the present and the past, in which we can detect the prominence of memory and the remembrance of as the fight against time. In the same way, the relationship between the present and the future where we observe the importance of some concepts like the individual utopia and the visions or beliefs in the future, that project the greater light upon our destiny. We will analyse the representation of the relationship between present and past, and present and future in the cinematographic discourse *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) by Giuseppe Tornatore.

Key words: Time Consciousness. Cinema Paradiso. Memory. Prometheus. Textual Analysis.

Resumen

Nos acercaremos a la importancia que pensamos que tiene el cine en nuestra civilización desde el que pensamos es el parámetro que mejor lo define: el tiempo. La conciencia del tiempo, nuestra certidumbre sobre el ayer, el ahora y el mañana, es un elemento característico del ser humano y, posiblemente, aquello que ha fecundado nuestra cultura. Asimismo, las Artes, –y especialmente la cinematografía– nos han ayudado a representar y reflexionar sobre nuestras dos grandes preocupaciones: la idea del tiempo en su relación con el presente y el pasado, en la que podemos detectar el protagonismo de la memoria y el recuerdo como lucha contra el tiempo. De igual manera, la relación entre el presente y el futuro donde observamos la importancia de conceptos como la utopía individual, las visiones o creencias en el mañana, que proyectan mayor luz sobre nuestro destino. Analizaremos la representación de la relación presente-pasado y presente-futuro en el discurso cinematográfico *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore.

Palabras clave: Conciencia del tiempo. Cinema Paradiso. Memoria. Prometeo. Análisis textual.

ISSN. 1137-4802. pp. 145-156

Introducción

Los recurrentes *flashbacks* (entre otros efectos) que hallamos en este film de análisis han dirigido toda la atención hacia una lectura del pasado; en concreto, hacia el sentimiento de la nostalgia¹.

¹ HOPE, William: *Giuseppe Tornatore: Emotion, Cognition, Cinema*. Ed. Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2006, p. 43.

Pensamos que este hecho ha podido oscurecer una posible interpretación más apropiada sobre la dialéctica que subyace en el texto entre el presente y el pasado, pero también, entre el presente y el futuro.

Sin lugar a dudas, la conciencia sobre el tiempo ha sido una de nuestras grandes preocupaciones desde el hombre primitivo hasta nuestros días. Asimismo, también podríamos apuntar que nuestra lucha utópica contra el tiempo nos ha permitido ser más conscientes de nuestra finitud y, por lo tanto, del acecho inexorable de la muerte. Hemos intentado paliar nuestra inseguridad mediante el deseo de construcción de muros que pudieran sostener el paso del tiempo; o, incluso, a través de la creación de empresas focalizadas en la posible extinción o anulación de nuestro anunciado fin. Esencialmente, esta reflexión sobre nuestra existencia se ha consagrado como un tema capital. Rafael Argullol apunta en esta dirección afirmando que esta introspección podría dividirse en dos fuerzas; en dos preocupaciones ancestrales²: nuestra relación entre el presente y el pasado y entre el presente y el futuro.

2 ARGULLOL, Rafael.: (03/12/2009). ¿Renunciar a la espera? *El Boomeran(g) | Blog literario en español*. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullol/etiqueta/prometeo/>

3 ARGULLOL, Rafael; MISHRA, Vidya Nivas: *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa*. Ed. Siruela, Madrid, 2004, p. 89.

4 ARGULLOL, Rafael: ¿Renunciar... *op. cit.*

5 SLOTERDIJK, Peter (2000): Entrevista con Fabrice Zimmer publicada en *Magazine Littéraire* (2000, mayo): "La utopía ha perdido su inocencia". Recuperado de <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

6 *Ibid.*

Por un lado, en la primera reflexión, la memoria parece revelar un tiempo primordial donde refugiarnos frente al horror de la moira. El hombre, en tanto asume la conciencia del tiempo, –y siguiendo con la reflexión de Argullol– entiende una doble dimensión de la memoria: "*como organismo de esa conciencia del tiempo y como escenario de lucha contra ella*"³. Desde la Antigüedad hasta nuestros días hemos intentado crear un tejido simbólico que nos permita albergar la ilusión de poner diques al paso del tiempo, ejemplarmente mediante las artes. Por otro lado, en nuestra relación presente y futuro, nos embarcamos en una dimensión prometeica⁴ asociándonos con la técnica con el propósito de reducir el grado de incertidumbre que se cierne sobre el mañana. En este caso, siempre buscando trascender nuestros límites. Primordialmente, en esta segunda reflexión, en la actualidad, se observa el resurgimiento del concepto de utopía. Pero, una utopía que ha dejado de ser inocente⁵ como ha puesto de manifiesto Sloterdijk. El alemán argumenta que: "*la utopía es precisamente, esa función autohipnótica, a través de la cual el individuo moderno, y sobre todo el grupo moderno, reencuentra una motivación, una fuerza motivadora universal*"⁶. La dimensión prometeica que se inserta en nues-

tra relación entre presente y futuro necesita de la acción para avanzar. Y, el alimento de esa acción, no cabe duda que es nuestra motivación personal. Sloterdijk arguye que en el arte reside la energía que necesitamos para luchar contra la fatiga⁷ y así poder avanzar.

⁷ Ibid.

Observamos que estas dos preocupaciones ancestrales que hemos enunciado son escenificadas en este film que nos ocupa y que analizaremos a continuación.

Análisis de *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore

El pueblo siciliano de Giancaldo

El primer fotograma de Giancaldo nos sitúa espacialmente en una localización cercana al mar. Probablemente media mañana, donde el sol comienza a elevarse golpeando con beligerancia la masa de agua. Su reflejo tiñe el cuadro de blanco, sólo cortado por una barandilla con una jardinera en el medio que genera oscuridad por el contraluz.



Podemos apreciar un mar tranquilo y en calma que parece formular la idea de una superficie blanca.



Blanca como el trozo de cortina que se introduce en la imagen, agitada por la brisa marina. Si nos adentramos en la simbología del mar, es posible hallar muchas significaciones, como: plenitud, inmensidad, vida y muerte, madre, mediador, desierto marino, etc. Muchas facetas se le atribuyen pero especialmente nos llama la atención el efecto que produce su contemplación: introspección. Esta acción posibilita la proyección de uno mismo sobre el espejo que representa el mar: el inicio del viaje interior. De esta manera, nos encontramos en este primer fotograma con una declaración de intenciones: nos adentramos en la proyección de una proyección. Hecho que parece reforzarse con la tonalidad crepuscular de los títulos que inaugura este ejercicio metacinematográfico que abordamos.

Totó: el protagonista



Conocemos a Totó (Savatore di Vita) mediante el escorzo de su pequeña cabeza que se excinde con las sombras del fondo.



El ángulo se abre y advertimos que es monaguillo y que en plena homilía cae dormido. Siguiendo los gestos del padre Adelfio, intuimos que éste es su estado ordinario durante el rito.



La primera vez que vemos al niño con los ojos abiertos se está despojando de los hábitos. Está dando explicaciones al párroco sobre el porqué de su somnolencia. Según argumenta Totó, su debilidad física es producto de no alimentarse correctamente por la escasez de recursos económicos en casa. Su padre fue a combatir en la IIGM y no regresó. La madre saca adelante a las dos criaturas: su hermana pequeña y a él.



Asimismo, sí podríamos afirmar que la religión no parece conmoverle demasiado si la comparamos con el efecto que produce el cine en él.



Justo después de la homilía, se cuela en el pase de la censura que el padre Adelfio realiza en solitario. Sus ojos se salen de las órbitas y su boca expresa goce.



La cinematografía, el lenguaje audiovisual, en compración con las lecturas sagradas recitadas por el párroco, pare-

ce trasladarle a un buen lugar; un espacio de juego y construcción simbólica como vemos en F10 y F11 jugando con los fotogramas del film *La diligencia* de John Ford repitiendo frases de John Wayne.

Padre Adelfio

Es la autoridad espiritual de Giancaldo. Adelfio utiliza a Totó como monaguillo para no perderse durante la homilía. El clérigo también es el encargado de la administración económica de la sala de cine y de su censura. De esta manera, Adelfio es el responsable de decidir amputar aquellas escenas que él considera impropias.



Alfredo, el proyccionista: la figura prometeica

Alfredo ejecuta la censura del padre Adelfio. Su presentación ofrece mucha información sobre su carácter.



El clérigo llega a la sala de cine y grita su nombre. Alfredo se asoma por el ventanuco de la cabina de proyección. A primera vista podemos advertir que parece hallarse dentro del cuerpo de un león. Recordemos que se relaciona al león con la luz por su color y, de igual modo, ha sido símbolo protector por su fuerza y su nobleza. En este caso, observamos que, la proyección, el haz de luz, sale por su boca y, es Alfredo, el gestor de todo el proceso técnico. Día, noche y festivos, la vida de Alfredo transcurre confinada en la pequeña cabina de proyección. Como la figura del león, impertérrita en la sala de cine.

Castigo y liberación de Alfredo

Durante la proyección del film de Mario Mattoli, *I pompieri di Viggiù* (1949) (*Los bomberos de Viggiù*), con la actuación del gran Antonio di Curtis (Totó), irónicamente, arde en llamas la cabina de proyección.



La secuencia comienza con la superación del aforo de la sala. Muchos vecinos del pueblo se quedaron a las puertas sin poder ver el film. Alfredo, en un gesto de gran generosidad –saltándose las normas–, desvía parte del haz de luz del proyector hacia una de las viviendas de pared blanca de la plaza de Giancaldo.



Con esta acción, ofrece gratuitamente la proyección del film al pueblo. Alfredo les da la luz. En este sentido, este hecho adquiere una dimensión prometeica no exenta de un castigo repentino como veremos. El fuego se inicia en la cabina de proyección quedando Alfredo atrapado en ella.

Con esta acción, ofrece gratuitamente la proyección del film al pueblo. Alfredo les da la luz. En este sentido, este hecho adquiere una dimensión prometeica no exenta de un castigo repentino como veremos. El fuego se inicia en la cabina de proyección quedando Alfredo atrapado en ella.



El pequeño Totó, a pesar de su edad, sube por las escaleras de metal y arrastra a Alfredo, inconsciente y herido, fuera del alcance del fuego. Las importantes quemaduras le hacen perder los ojos.



El infortunio de Alfredo se torna en liberación de su misión: ser el encargado de la proyección del cine. Y, aunque pierde la vista en el accidente, él mismo, confiensa a Salvatore *ver* incluso más que antes:

ALFREDO

Ahora que he perdido mi vista veo más. Veo todo lo que antes no veía. Por ejemplo, en este momento el film está fuera de foco. ¡Mira a ver!

La liberación de Alfredo parece haberle abierto los ojos siendo capaz de predecir/ver el futuro. Él mismo revela el porvenir a Salvatore y lucha por liberarle de su presente y de los vínculos con el pueblo de Giancaldo.



La devoción y dedicación de Alfredo nos indica su capacidad para el sacrificio. El personaje de Alfredo adquiere una dimensión prometeica erigiéndose como protector y maestro de Totó.

La relación entre el presente y pasado

Si nos adentramos en esta reflexión que presenta el film hallamos lo siguiente: a raíz de la llamada de la madre de Totó anunciando la muerte de Alfredo, Salvatore inicia su viaje al pasado: recuerda. Comienza el *flashback*.

Giancaldo es un pueblo siciliano de costa en el que sus habitantes parecen mantener una estrategia de remanencia en el recuerdo, de pasividad.

Parecen aferrarse a la memoria de tiempos mejores como lucha contra el tiempo. Una acción que nos recuerda a la *metáfora de la sala de espera*⁸ de Heiner Müller donde se suspira por la llegada de un mesías que actúe y cambie la situación por ellos. Se destierra la acción directa para cambiar las cosas en detrimento de una espera sin fin.



Por ejemplo, observamos este hecho en el personaje de la madre de Totó. Cuando regresa Salvatore a Giancaldo después de décadas sin aparecer, su madre le asegura que sabía que volvería. Ella es presentada tejiendo en el sofá de su casa cuando suena el timbre de la casa. Totó acaba de llegar. María se levanta y se dirige a la puerta. El ovillo de lana se engancha en su vestido y deshace la pieza que estaba tejiendo. Lo realmente importante de esta secuencia es que ella porta el hilo enganchado con ella hasta la puerta. Un elemento que nos recuerda al hilo de Ariadna.

⁸ MÜLLER, Heiner; HOET, Jan (1992). "Insights into the Process of Production: A Conversation", *Documenta IX, Vol. I*. Ed. Cantz, Stuttgart, 1992, pp. 96-97.

Ariadna se enamoró de Teseo a primera vista, como otros personajes femeninos que ayudaron a provocar el nuevo orden (un mitema que fue caracterizado como «de los desertores» por Ruck y Staples), y le ayudó dándole un ovillo del hilo que estaba hilando o, según otras fuentes, una corona luminosa para que pudiese hallar el camino de salida del Laberinto tras matar al Minotauro. Ariadna huyó entonces con Teseo, pero según Homero «no pudo lograrla, porque Artemisa la mató en Día, situada en medio de las olas, por la acusación de Dioniso». Homero no explica la naturaleza de la acusación de Dioniso.



De igual manera, es reseñable matizar que lo primero que hace María es enseñar el cuarto a Totó, donde todo su pasado material ha sido almacenado y se encuentra en excelente grado de conservación. Los ojos de Salvatore al entrar en su habitación así lo demuestran.



Ella nunca perdió la esperanza, nunca le olvidó, pero su actitud demuestra conformidad, como también la del resto de los habitantes de Giancaldo.



El pueblo no ha cambiado tanto desde la marcha de Salvatore. Hecho que podemos corroborar revisando los personajes que conocimos cuando el cineasta era adolescente y los que observamos en el entierro de Alfredo y la demolición de Nuovo Cinema Paradiso. Asimismo, Salvatore confiesa esta sensación a su madre: *“parece como si nunca me hubiera ido”*.

El desierto crece

En la última conversación que Salvatore mantiene con Alfredo frente al mar, el último fotograma de esa secuencia (F29) predice el futuro que le espera al pueblo.



El crepúsculo ilumina los últimos minutos de luz en lo que parece ser un cementerio de anclas donde no vemos agua por ninguna parte. Solo una esplanada árida repleta de metal oxidado. Los pueblos costeros cada año van perdiendo más pescadero.

res debido a la tecnología y los nuevos hábitos alimentarios. Se reducen las oportunidades de desarrollo económico en Giancaldo.

Alfredo insta a Salvatore a salir de esta “*tierra maldita*”. Es consciente de que esta tierra no es para Totó y hace todo lo posible para que no regrese más. En su despedida, explícitamente y con tono serio, espeta:

ALFREDO

No regreses más, no pienses en nosotros No escribas, no cedas ante la nostalgia. ¡Olvidanos!

El proyeccionista está convencido de que para avanzar debe de sacrificar algo. Ese algo, en este caso, es su presente en Giancaldo. Un presente que se dibuja, bajo su mirada, como algo pernicioso, como ponzoña: “*una tierra maldita*”. Una tierra que parece tornarse árida impregnando de polvo y arena todo el pueblo y a su gente.

Como anunció Nietzsche: *el desierto crece* en Occidente por la expansión del nihilismo. Pensamiento que a posteriori Heidegger matizó argumentando que: “*la desertización no es un simple cubrir de arena. La desertización es el rápido curso de la expulsión de Mnemosine*”⁹. Recordemos que Mnemosine es la Titánide que personifica la memoria.

⁹ HEIDEGGER, Martin: *¿Qué significa pensar?* Ed. Trotta, Madrid, 2008, p. 28.

Quizás nos deberíamos preguntar ¿no es un ejemplo de esta desertización la demolición del cine? ¿La destrucción de la difusión del arte?



En la conversación de Salvatore con Spa, —el último dueño del cine— se reflexiona sobre ello:

SPA

Hace seis años que cerramos. Nadie venía. Tú sabes mejor que yo que, la crisis, la televisión, videos... El negocio del cine es un sueño.

Spa ha sentenciado: “*la industria del cine es un sueño*”. En Giancaldo pocos parecen soñar y luchar por sus sueños, sino que, permanecen en un pasado que lentamente parece ir cubriéndose de arena.

Segunda reflexión: la relación entre presente y futuro

La relación entre el presente y el futuro en el film desde una mirada prometeica está en manos casi por completo de Salvatore, en tanto, parece ser el único que sueña y lucha por sus sueños.



Instruido e impulsado por Alfredo, Salvatore desde muy joven miraba al pasado y al futuro desde el arte de la técnica cinematográfica creando sus propios films.



Su motivación le guiaba hacia la acción en su camino hacia la construcción de su porvenir. La curiosidad y el deseo por saber guiaron sus pasos hacia adelante.

En una de las últimas escenas, se pone de manifiesto la forma de pensar de Elena (*fatiga y deseo de vivir en el pasado*), y de Salvatore (*deseo de querer continuar su historia en un presente-futuro*):

SALVATORE

Elena, quizás en el futuro podríamos...

ELENA

No, Salvatore... No hay futuro.

Solo hay pasado. El encuentro de anoche solo fue un sueño, un bonito sueño.

Nunca lo hicimos cuando éramos más jóvenes, ¿recuerdas?

Habiéndolo hecho ya, no creo que pueda haber mejor final.

SALVATORE

Nunca estaré de acuerdo contigo. Nunca, Elena.

Totó busca una unión entre su pasado y su futuro, entre sus recuerdos y la posibilidad de crear un porvenir. Sin embargo, Elena da por finalizada su historia de amor inacabada a la que denomina como un bonito sueño que debe permanecer en el pasado. Volvemos a toparnos con la palabra *sueño* en el film. Y todo apunta a que el significado de "*sueño*" en este contexto nos dirige hacia el concepto clásico de utopía como sueño, como ima-

gen imposible. Salvatore ha demostrado en su existencia que ha utilizado el cine como creación utópica elevando diques contra el paso del tiempo. El arte ha permitido a Salvatore salir de la fatiga diaria¹⁰ y motivarse para seguir luchando por sus sueños. De ahí que responda a Elena que: “*nunca estaré de acuerdo contigo*”. Se puede luchar si uno realmente lo desea, pero para ello, uno debe de verlo/sentirlo primero: tener la capacidad de proyectarse en el futuro.

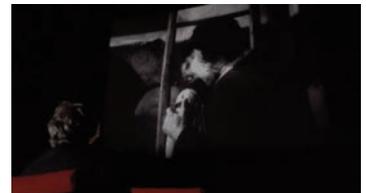
¹⁰ SLOTERDIJK, Peter (2000):
Entrevista, *op., cit*

El sacrificio

A lo largo del film observamos la historia de la lata que contiene un film de Alfredo.

Su viuda se la entrega a Salvatore antes de irse de Giancaldo en este último viaje al pueblo. Totó cuando llega a Roma lo primero que hace es proyectarla.

Sabemos que lo que se esconde en la lata son los fotogramas de todas las escenas de besos que el párraco censuró y Alfredo conservó uno por uno. Salvatore se emociona viendo este trabajo. Imaginamos que ahora entiende la razón de su conspiración para sacarle de Giancaldo, pero sobre todo, el sufrimiento de su maestro, año tras año, confinado en ese espacio pequeño, ejecutando aquello que el padre Adelfio le encomendaba. Salvatore se conmueve ante la recompensa que porta el sacrificio de Alfredo: la creación de una obra de arte donde Alfredo sobrevive al paso del tiempo. Una colección de besos amputados y secretamente acaudalados durante todos esos años esperando ser revelados, porque juntos, cuentan la historia de lo que fue su vida.



Conclusión

Las dos preocupaciones sobre la conciencia del tiempo esgrimidas en la introducción de este análisis confluyen en este texto individualmente y por tanto se presentan de manera improductiva. Esta situación ha genera-

do un aislamiento de los personajes en el pasado o en el futuro. La única solución posible se hallaba en encontrar una dialéctica, un punto de entendimiento y reconciliación que Salvatore ha sabido reconocer. Gracias al apoyo de su madre, Totó ha sido conducido de vuelta, ha regresado, a su pasado. Aquello que se le pidió que olvidara, aquello dañino que dolía, forma parte de nuevo de su existencia.

Bibliografía

HOPE, William: *Giuseppe Tornatore: Emotion, Cognition, Cinema*. Ed. Cambridge Scholars Press, Newcastle, 2006.

ARGULLOL, Rafael. (03/12/2009). ¿Renunciar a la espera? *El Boomeran(g) | Blog literario en español*. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullol/etiqueta/prometeo/>

ARGULLOL, Rafael; MISHRA, Vidya Nivas: *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa*. Ed. Siruela, Madrid, 2004.

SLOTERDIJK, Peter (2000): Entrevista con Fabrice Zimmer publicada en *Magazine Littéraire* (2000, mayo): "La utopía ha perdido su inocencia". Recuperado de <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

MÜLLER, Heiner; HOET, Jan (1992): "Insights into the Process of Production: A Conversation", *Documenta IX, Vol.I*. Ed. Cantz, Stuttgart, 1992.

HEIDEGGER, Martin: *¿Qué significa pensar?* Ed. Trotta, Madrid, 2008.