

El espigador del Mezzogiorno. Vittorio De Seta y la saga documental del sur de Italia

*Gabriel Doménech González**

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Resumen: Este artículo pretende ser una introducción a la obra documental del director italiano Vittorio De Seta, que entre 1954 y 1959 realiza importantes cortometrajes sobre la cultura y la vida cotidiana en las zonas rurales del sur de Italia. A través de una contextualización histórica, cultural e industrial, el presente trabajo relacionará los documentales de De Seta con la cuestión meridional italiana y su plasmación en el cine. Por otro lado, mediante un análisis textual que tomará como puntos de referencia tres elementos destacados del estilo de Vittorio De Seta –a saber, el tratamiento de la imagen, del sonido y del montaje–, se indagará en las formas de representación sobre la cultura campesina que el cineasta articuló, y que le han valido un lugar de honor tanto en la historia del documental italiano como entre las corrientes artísticas y de pensamiento que han abordado el Mezzogiorno italiano. La representación al mismo tiempo rigurosa y espectacular de los rituales laborales y festivos en Sicilia, Cerdeña o Calabria convierten a los diez documentales objeto de estudio en referentes de la plasmación cinematográfica del mundo campesino.

Palabras clave:

Vittorio De Seta, Documental italiano, Cuestión meridional, Civilización campesina, Neorrealismo.

The Gleaner of the Mezzogiorno. Vittorio De Seta and the documentary saga of southern Italy

Abstract: This article is intended as an introduction to the documentary work of Italian director Vittorio De Seta, who between 1954 and 1959 made several important short films on culture and everyday life in the rural areas of Southern Italy. By means of a historical, cultural, and industrial contextualisation, this work will relate De Seta's documentaries to the debates around Italian Southern Question and its expression in cinema. On the other hand, through a textual analysis that will take as points of reference three outstanding elements of Vittorio De Seta's style –namely image, sound, and editing processing–, we will investigate the forms of representation of peasant culture articulated by the filmmaker, which have earned him a place of honor both in the history of Italian documentary and among the artistic and academic currents that have dealt with the Italian Mezzogiorno. The simultaneously rigorous and spectacular representation of labour and festive rituals in Sicily, Sardinia and Calabria make the ten documentaries under study a benchmark in the cinematographic representation of the peasant world.

Key words:

Vittorio De Seta, Italian documentary, Southern Question, Peasant Civilisation, Neo-realism.

1. INTRODUCCIÓN

Corría el año 1961 cuando la Mostra de Venecia acogía una hornada de películas italianas que anunciaba un *risorgimento* del movimiento neorrealista. Títulos como *Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *Il posto* (*El empleo*, Ermanno Olmi, 1961) y *Banditi a Orgosolo* (*Bandidos de Orgosolo*, Vittorio De Seta, 1961) indicaban un recambio generacional basado en una profundización de varios de los preceptos del neorrealismo tal y como había sido desarrollado por Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica o Luchino Visconti. No obstante, aunque la presentación en Venecia supusiera la puesta de largo y una

cierta consagración para los jóvenes cineastas, lo cierto es que ninguno de ellos era un creador novel. Pasolini ya despuntaba como un brillante poeta, articulista y polemista, mientras que Olmi ostentaba una larga filmografía en el ámbito del cine corporativo. Por su parte, De Seta había realizado a lo largo de los años cincuenta un ciclo de diez cortometrajes que le dieron prestigio en el circuito de festivales y que actualmente se consideran una de las cumbres del documental italiano así como un hito en la representación del mundo rural en el sur europeo.

Vittorio De Seta (1923-2011), palermitano de ascendencia aristocrática, director legendario de unos pocos

trabajos para cine y televisión durante los sesenta y los ochenta, supervisó en 2008 una restauración de su propia obra, gracias al laboratorio de L'Immagine Ritrovata de la Cineteca de Bolonia. La iniciativa se comercializó posteriormente en DVD con el significativo título *Il mondo perduto* (El mundo perdido) y con algún relevante cambio sobre los cortometrajes originales –cambio que luego trataremos– que otorgaba mayor unidad al conjunto. La obra documental de De Seta fue saludada no solo por especialistas de la escena local¹, sino por críticos y aficionados en todo el mundo, incluido Martin Scorsese, que fomentó retrospectivas en Tribeca o en el MoMA de Nueva York. La aureola del trabajo desetiano tuvo incluso repercusión en España, como pudo comprobarse en la retrospectiva que en 2011 le dedicó el festival DocumentaMadrid y por las ocasionales menciones de estudiosos².

Los cortos que dieron fama al palermitano son *Lu tempu di li pisci spata* (1954), que trata de la pesca ancestral del pez espada –a remo y con arpón– practicada en el estrecho de Messina; *Isole di fuoco* (1954), sobre la vida en las islas Eolias bajo la permanente amenaza de las erupciones volcánicas; *Surfarara* (1955), en torno al trabajo en las minas de azufre de Sicilia central; *Pasqua in Sicilia* (1955), sobre la celebración de las fiestas pascuales en tres localidades sicilianas; *Contadini del mare* (1955), que resume la *tonnara*, la arraigada pesca del atún en Granitola, similar a la almadraba, en las inmediaciones de Trapani (Sicilia); *Parabola d'oro* (1955), que muestra la recogida de la cosecha en la Sicilia central y la trilla con mulos; *Pescherecci* (1958), sobre la vida en los barcos pesqueros a motor que surcan la zona entre Sicilia y África; *Pastori di Orgosolo* (1958), alrededor del pastoreo en las escarpadas regiones montañosas de Barbagia (Cerdeña); *Un giorno in Barbagia* (1959), panorámica de la vida y labores cotidianas que las mujeres de Orgosolo, en la región de Barbagia, despliegan mientras los hombres están ausentes pastoreando en los montes; y *I dimenticati* (1959), sobre la vida cotidiana y las festividades primaverales de Alessandria del Carretto, un pueblo de la Calabria interior olvidado de las rutas del progreso.

A lo largo de las siguientes páginas, se analizará la excepcionalidad estética de este corpus, su insularidad

dentro del panorama documental nacional y su peculiar acercamiento a los ritos del trabajo y el ocio del llamado Mezzogiorno italiano, que comprende la Italia meridional e insular. Para ello, debemos primero mencionar las implicaciones de la denominada «cuestión meridional» –la situación de las provincias del sur y los problemas endémicos que padecían, en contraposición con las regiones septentrionales, más prósperas e industrializadas– en la cultura italiana y, más concretamente, en el cine documental, que contribuyó a reflejar, fomentar y difundir una serie de perspectivas en torno a las formas de vida del sur.

2. LA OTRA CARA DE LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL: EL MEZZOGIORNO EN LA ITALIA DE POSGUERRA

La «cuestión meridional» apunta a un debate en la vida social, política y cultural de Italia que aún no se ha cerrado, y que ha generado una ingente bibliografía, de la que, por motivos de espacio, no nos podemos ocupar. Baste indicar que ya en el siglo XIX se perfilaba el fuerte desequilibrio a todos los niveles entre un norte burgués y desarrollado y un sur campesino y empobrecido³. La desigualdad entre regiones era una constante de todos los territorios independientes en la península itálica previa al proceso de unificación nacional. Sin embargo, la definitiva proclamación del Estado italiano en 1871 agravó las diferencias entre las diversas partes que componían el nuevo estado, y fueron las zonas meridionales las que salieron más perjudicadas. Las actividades predominantes del Mezzogiorno eran la agricultura y la ganadería, según los modelos latifundistas, y el artesanado no había sido desplazado aún por la actividad industrial. Por otra parte, la incidencia de la burguesía era marginal en un mapa social en el que prevalecía un sistema de siervos y señores. La imposición del modelo económico de los territorios del norte, así como su ritmo de crecimiento, no podían sino perjudicar al Mezzogiorno, que no tardó en acusar las consecuencias de una grave crisis en la década de 1880.

La coyuntura de desigualdad se prolongó e incluso se acrecentó, ante el progresivo desapego de las clases dirigentes. Es tras la debacle de la Segunda Guerra Mundial cuando el interés por el Mezzogiorno se reaviva. La publicación entre 1948 y 1951 de los ensayos que el fallecido

¹ Entre los estudios de especialistas italianos, destacamos la pionera *Il cinema di Vittorio de Seta* (1995), editada por Alessandro Rais, así como las más recientes *L'avventura del reale. Vittorio de Seta* (2015) de Paolino Nappi y *Vittorio de Seta. Il poeta della verità* (2016) de Franco Blandi. No obstante, el acercamiento más detallado a sus diez cortometrajes es, probablemente, el llevado a cabo por Goffredo Fofi y Gianni Volpi en colaboración con el propio De Seta en *Vittorio de Seta. Il mondo perduto* (2020), parte de cuyo contenido ya se publicó en *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio de Seta* (2008), editado por Mario Capello.

² Véanse TORREIRO, C., «El protagonismo de las clases subalternas: Italia y el Neorrealismo» en HEREDERO, C. F. y FERNÁNDEZ, J. (coords.), *De Lumière a Kaurismäki: la clase obrera en el cine*, Donosti, 2014, pp. 135-144; y GARCÍA LÓPEZ, S., «Nombres propios. Homenaje a Vittorio De Seta», *Documenta Madrid.com*, 06-05-2011. Disponible en: http://www.documentamadrid.com/documentamadrid11/seccion_texto.php?cod_seccion=111, consultado el 28-08-2022.

³ Al parecer, la primera vez que se recogió la expresión «cuestión meridional» fue en un discurso de 1873 del diputado radical Antonio Billia, y se desarrolló con la obra ensayística del también diputado Pasquale Villari *Lettere meridionali* (1878). Véase, para más información, BARBAGALLO, F., *Mezzogiorno e questione meridionale (1860-1980)*, Nápoles, 1982.

líder comunista Antonio Gramsci escribió entre 1929 y 1935 durante su estancia en prisión por razones políticas estimuló la atención por las teorías de este autor, el cual dio un nuevo impulso al debate sobre la situación del Mezzogiorno con su texto *Alcuni temi sulla questione meridionale (Algunos temas sobre la cuestión meridional)*⁴, en el que postula su visión del secular problema.

Conviene resaltar que el «meridionalismo» de posguerra no sólo se fundamentó en una serie de estudios teóricos y discursos políticos, sino que sus mismos orígenes se encuentran en la obra de diversos artistas. En este sentido, y dejando aparte ilustres antecedentes finiseculares como sería el caso de Giovanni Verga, la obra de escritores como Carlo Levi o Rocco Scotellaro fue también crucial en el «redescubrimiento del sur». Levi, con su libro *Cristo si è fermato a Eboli (Cristo se paró en Éboli, 1943)* y Scotellaro, en novelas como la autobiográfica *L'uva puttanella* (1950)⁵ o la parcialmente ensayística *Contadini del Sud* (1954), proponían una aproximación emocionada y empática a las regiones de la Lucania (actual Basilicata), donde sus habitantes poseían una cosmovisión muy distinta a las ideas de civilización moderna que emanaban de los centros económicos e intelectuales de Roma o Milán.

No eran ajenas a estos acercamientos nociones muy en boga en los debates intelectuales de posguerra, a saber: la reivindicación de lo nacional-popular y la figura del «intelectual orgánico», ideas extraídas nuevamente de los cuadernos de Gramsci. Por un lado, el estudio de lo nacional-popular, entendido como una visión no hegemónica y marginada del mundo, se convertía en una tarea capital a la hora de encontrar nuevas formas de resistencia al poder burgués. Por otro lado, recae precisamente sobre los intelectuales el deber de profundizar en dichas formas populares y de acercar la cultura subalterna a los círculos eruditos, para que ambas esferas se retroalimenten y generen formas alternativas de emancipación y poder. El rol de descubridor que ostenta el «intelectual orgánico», y que encuentra antecedentes o encarnaciones en Carlo Levi y Roco Scotellaro (entre otros), se hallaba asimismo en la motivación del trabajo llevado a cabo por el antropólogo Ernesto de Martino. Las investigaciones que emprendió en las regiones del Sur, y que en su mayoría giraban en torno a la presencia del paganismo, el pensamiento místico y los rituales arcaicos en las sociedades rurales, se reflejó en importantes volúmenes como *Il mondo magico* (1948), *Morte e pianto rituale* (Muerte y llanto ritual, 1958), *Sud e magia* (Sur y magia, 1959) y *La terra del rimorso* (La tierra del remordimiento, 1961). En sus estudios de fenómenos como el tarantismo, el llanto ritual o el sincretismo religioso,

De Martino expuso con todo lujo de detalles y un gran rigor científico el funcionamiento estructural de las sociedades rurales del sur italiano, así como los remanentes de cosmovisiones arcaicas que se habían mezclado con ciertos signos de la modernidad industrial y tecnológica.

3. EL DOCUMENTAL SOBRE EL MEZZOGIORNO

Las indagaciones demartinianas impactaron en el mundo académico y gran parte de la clase intelectual, y no fueron pocos los cineastas que tomaron las investigaciones del antropólogo como punto de partida para sus documentales. La nómina de cineastas que, de un modo u otro evidenciaron la influencia de De Martino en sus trabajos es extensa y ha conocido importantes estudios, algunos de ellos en español. De dicha nómina podemos destacar a Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino del Fra, Gianfranco Mingozzi y Giuseppe Ferrara. La abundante filmografía de todos ellos, sumada a la de muchos otros realizadores que se acercaron a las problemáticas de las regiones del Sur antes incluso de las aportaciones de De Martino –citemos a Carlo Lizzani, Ferdinando Cerchio o Michelangelo Antonioni– consolidó el llamado filón del documental «meridionalista», en el que confluían los temas de la antropología con una explícita voluntad de denuncia social y política de los desequilibrios presentes en el territorio nacional italiano.

Los recuentos históricos no han sido amables con esta veta documental, a la que han achacado varias debilidades e incongruencias. En primer lugar, se ha cuestionado la pertinencia de su adscripción científica. Debe reconocerse en este punto que el documental «meridionalista» constituye, más que una empresa antropológica, una serie de obras «de inspiración antropológica»⁶. Como bien indican Marco Bertozzi, Ivelise Perniola o Diego Carpitella, muchos de estos documentales partían de argumentos prevalentemente antropológicos, en la medida que representaban las tradiciones y costumbres de pueblos agrupados alrededor de actividades económicas como la agricultura, el pastoreo, la pesca o la artesanía, todo lo cual, en resumen, «la civilización euro-burguesa del XIX denominó *folklore*»⁷. Estas intenciones o presupuestos iniciales no se veían acompañadas por un método de investigación propio de la disciplina científica: siempre tendía a predominar la expresión poética de cada director, fuese ésta más o menos cercana a las ideas antropológicas que servían de base a las obras.

En segundo lugar, se reprocha a muchos documentales meridionales la creación de una cierta política

⁴ Todos los títulos y fragmentos en italiano han sido traducidos por el autor del artículo.

⁵ Las publicaciones sin traducción oficial al castellano figuran únicamente con su título original.

⁶ BERTOZZI, M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venecia, 2008, p. 147.

⁷ CARPITELLA, D., «Film etnografico e mondo contadino in Italia», en SPARTI, P. (ed.), *Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto*, Venecia, 1980, p. 76.

temática, centrada casi únicamente en «el universo ritual y religioso, mientras que está totalmente ausente el estudio de los trabajos manuales y la cotidianidad»⁸. Esta focalización, que parece traslucir más un intento de captar realidades espectaculares que atrapar las condiciones de vida meridionales en toda su complejidad, tiene predilección por las temáticas bizarras y los efectos de extrañeza producidos por los cultos y comportamientos de las gentes del Sur.

En verdad estos documentales corren el riesgo de perder de vista la comunión con el tema y las personas retratadas, lo que en última instancia diluye el potencial de comprensión de unos fenómenos que la mayoría de las ocasiones se nos presentan observados «desde fuera». Este hecho queda exculpado parcialmente por dos circunstancias: por los medios disponibles para los realizadores de esta época, mucho más aparatosos e invasivos que los equipos ligeros patentados apenas una década después, y por la preponderancia de un cierto tipo de documental, aquel que Bill Nichols⁹ clasificaría de «modalidad descriptiva», caracterizado por la presentación de realidades subordinadas a una instancia omnicompreensiva, muchas veces «encarnada» en la voz *over* de un narrador, y que aún no conocía las innovaciones de la «cámara participante» puestas en práctica por Jean Rouch en filmes como *Moi, un noir* (1958) o del *direct cinema* estadounidense.

Con todo, muchas veces era imposible para los realizadores meridionalistas presentar sus argumentos de modo distinto. Como evidencian los análisis de García Díaz¹⁰ y Perniola¹¹, estas obras retrataban fenómenos y tradiciones que ya suponían más vestigios del pasado, convenientemente revividos para regocijo de curiosos y turistas, que costumbres con verdadero peso en la vida social del Mezzogiorno. La consciencia del hiato entre realidad y representación, unida a la voluntad crítica y a la clara impronta estilística de directores como Luigi Di Gianni – quizá uno de los más interesantes y prolíficos realizadores volcado en el documental meridional, aún por descubrir en España–, Cecilia Mangini, Lino del Fra o Gianfranco Mingozzi, determinaban la propuesta formal y discursiva de estas películas.

A todo ello debemos añadir la difícil coyuntura legal y económica que condicionó la producción del documental en Italia desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta bien entrados los años sesenta.

4. EL DOCUMENTAL ITALIANO DE POSGUERRA

Los avatares del documental de posguerra en Italia pueden resultar paradójicos en una nación que desde el final de la ocupación alemana vivía un momento de particular esplendor artístico y comercial de su cinematografía, muchas veces anclada en fórmulas que incidían en la relación con «lo real». Lo cierto y verdad es que, como expresaba la especialista Ivelise Perniola, «[e]l neorrealismo excluyó al documental por superfluo para su proyecto narrativo, fusión perfecta de realidades humanas y ficciones documentales [...]. El documental tuvo que encarnar un rol marginal»¹².

No concurren, sin embargo, solo razones estéticas o discursivas en la marginalidad del documental en Italia. Es de rigor, pues, hacer referencia a un conjunto de leyes y prácticas comerciales que cercenó buena parte de la creatividad en este campo.

Desde los primeros compases de la andadura democrática italiana, los sucesivos gobiernos de la Democracia cristiana (DC) legislan el estatuto de la cinematografía nacional, y en especial, del documental. Así, desde un primer momento se crean mecanismos, como la ley n. 678/1945, que incluyen en su normativa la protección a la distribución y exhibición de documentales. Empero, esta ley y otras subsecuentes no terminan de dar al documental un estatuto propio que le permita disfrutar de un «mercado natural». Ello se debió a que se le equiparó legislativamente con el formato de proyección del cortometraje, lo cual incurría en un enorme reduccionismo que no obstante sirvió como plantilla industrial para realizadores, empresas productoras y casas de distribución. La posibilidad de proyección en salas junto con un largometraje del que obtenía el 3% de sus ingresos brutos, sancionada gracias a la valoración de un Comité Técnico designado por la administración pública, empuja a la industria a adoptar el modelo del cortometraje documental para abaratar costes¹³.

La ley n. 958/1949 afianza esta tendencia al insistir en la importancia del Comité Técnico, pero introduce nuevas cláusulas que condicionarán, aún más si cabe, la producción documental del periodo. Los cortometrajes serán considerados como tales en el caso de que posean una longitud mínima de 250 metros de película y no sobrepasen los 2.000 metros. Queda comúnmente aceptado, por tanto,

⁸ PERNIOLA, I., *Oltre il neorealismo: Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, 2004, p. 178.

⁹ NICHOLS, B., *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997, pp. 68-71.

¹⁰ GARCÍA DÍAZ, N., «La «otra Italia» a través del documental etnográfico demartiniano», *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 17 (2003), pp. 25-39.

¹¹ PERNIOLA, I., *Oltre il neorealismo...*, pp. 180-235.

¹² *Ibid.*, pp. 253-254.

¹³ BERTOZZI, M., *Storia del documentario...*, p. 123.

que tendrán una duración mínima de aproximadamente diez minutos, «unos 295 metros de película, para permitir cinco programaciones diarias entre ficción, gaseosas, palomitas y noticiarios»¹⁴. Esta duración se constituirá como un estándar o canon productivo poco menos que impuesto a los creadores, que deberán contentarse con trabajar dentro de este rígido marco. Por otra parte, la ley proveía que, además del 3% de la taquilla, se adjuntara un 2% adicional para aquellos documentales de «excepcional valor técnico y cultural» y (muy importante) que sean en color, todo ello siempre con el visto bueno del Comité Técnico. Esta medida a favor de la película en color sólo se puede entender, según el estudioso pionero Gianpaolo Bernagozzi, como una operación económica que beneficiaba a las grandes casas de producción –las únicas que podían costearse la por entonces poco abundante, y por tanto cara, película cromática– frente a los pequeños productores y la iniciativa independiente¹⁵. Tales empresas, que habían constituido de hecho un fuerte oligopolio en el (aparente) mercado del documental, eran la Documento Film, la INCOM, Edelweiss, Astra, Corona y Gamma, que en el periodo 1945-1959 acumularon más del 80% de las contribuciones nacionales al cortometraje¹⁶.

La casi nula intervención estatal, que dejaba el negocio en manos de unos pocos y privilegiados entes privados, y las malas prácticas de productores, distribuidores y exhibidores dieron como resultado una producción documental bajo mínimos, al menos en el aspecto cualitativo. De los documentales de este periodo se acuñó un término popular, que con el tiempo ha servido a críticos e historiadores como etiqueta de la mediocridad estilística de la producción en aquellas décadas: la «Fórmula 10». Las exigencias productivas, que imponían la eficiencia y rapidez en los rodajes con el mínimo gasto de producción, además de los beneficios ministeriales en forma de cuotas al 3% y al 2%, obligaban a los realizadores a crear sus productos según formas fuertemente seriales y estandarizadas¹⁷. La fórmula exigía una duración de 10 minutos, el mínimo legal, y la norma de 1949 empujó a las casas especializadas a producir, buscando sólo la remuneración estatal, la mayoría de sus películas en color, sin ninguna consideración estética previa. Bertozzi explica maravillosamente las características de estilo de esta producción documental, así que consideramos del todo necesario incluir sus análisis.

«En términos estilísticos, se trata de productos marcados por la omnipresencia de la *voice over*, señal, de

algún modo, de una figurable y única realidad. Es aquella realidad exterior, ligada a la superficie de las cosas [...]. En esta fase, el sonido recogido en directo sigue siendo una quimera: tanto es así que los films en estilo «Fórmula 10» aparecen normalmente sin sonido y, a veces, con una banda sonora compuesta sin haber visto las imágenes (por otra parte las músicas deben ser originales para asegurar otros ingresos gracias a los derechos de autor). Se diseña, por tanto, un estilo determinado por imposiciones, culturales y productivas, orientadas por la especulación: escatimar en medios técnicos (uso de fragmentos sobrantes de celuloide, improvisación logística); evitar la preproducción (o hacerla a cuenta del director); realizar un segundo film en los momentos de pausa»¹⁸.

En este contexto, fueron pocos los títulos o los creadores que sobresalieron. Además de algunos documentalistas mencionados, otros importantes cineastas del periodo fueron Raffaele Andreassi, Ermanno Olmi, Florestano Vancini o Valerio Zurlini. De entre ellos, Vittorio de Seta ocupa un puesto singular por el poético abordaje que realizó de la cultura meridional, haciendo uso de las limitaciones productivas del cortometraje documental, consiguiendo al mismo tiempo escapar de algunas rémoras discursivas presentes, según vimos, en otras exploraciones en la vida social del Mezzogiorno.

5. VITTORIO DE SETA Y LA SAGA MERIDIONAL

Después de su experiencia como soldado durante la Segunda Guerra Mundial, y tras abandonar sus estudios de arquitectura, Vittorio De Seta comienza a trabajar en el cine de la mano de la productora Panaria Films, puesta en pie por sus amigos Francesco Alliata, Renzo Avanzo y Pietro Moncada, de ascendencia noble como él. La productora, responsable de algunos cortometrajes documentales donde se trataban las mismas temáticas que posteriormente De Seta abordó, realizó largometrajes como *Vulcano* (William Dieterle, 1950) o *Vacanze d'amore / Le village magique* (Jean Paul Le Chanois, 1954).

Estas experiencias con la industria cinematográfica en su versión más comercial y mecanizada le dejan insatisfecho, por lo que decide poner en práctica un modelo de producción a mucha menor escala, en el que el margen de maniobra del cineasta sea por contraste mucho mayor. Con el crítico e historiador Vito Pandolfi filma el documental *Pasqua in Sicilia* (1954)¹⁹, en 16 mm y en blanco y negro, sobre las festividades pascuales en diversas localidades de Sicilia, argumento que retomó en solitario un año más tarde.

¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵ BERNAGOZZI, G., *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Florencia, 1979, pp. 118-119.

¹⁶ BERTOZZI, M., *Storia del documentario italiano...*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 125-126.

¹⁹ El cortometraje homónimo de 1955 es una nueva versión de este primer trabajo.

Con este cortometraje, De Seta comenzó a interesarse por la exploración realista, de vena antropológica, en torno a la cultura meridional, a la vez que se fogueó en el terreno del documental, que abordaría ese mismo año con la obra *Lu tempu di li pisci spata*, de temática siciliana, pero con un tratamiento estilístico profundamente alejado de su anterior incursión. A partir de austeros y extensos rodajes con equipo mínimo, en el que son habituales su mujer Vera Gherarducci, el ayudante de producción Alfredo Manganiello y él mismo, De Seta recoge en miles de metros de película las labores de pescadores, lavanderas, campesinos, amas de casa y mineros, grabando muchas veces el sonido aparte debido a las estrecheces técnicas de la época. Los materiales en bruto son posteriormente objeto de una extensa labor de poda y síntesis que podía durar meses enteros –en la que suelen colaborar las montadoras Ferdinanda Papa y Tita Perozzi–, lo cual también convertía a los cortometrajes resultantes en una excepción respecto al resto del panorama del cine documental en su país.

Los diez títulos que De Seta estrena en los años cincuenta, aunque en su mayoría estaban autoproducidos al margen de la industria –algunos recibieron financiación de la empresa Astra Cinematografica– son muy bien recibidos en festivales como Cannes o Mannheim, reciben premios David de Donatello, y hasta son distribuidos como complemento a largometrajes comerciales²⁰. Esta relativa visibilidad le permitirá al cineasta palermitano continuar su carrera con el largometraje *Banditi a Orgosolo* (1961), con el que profundiza en temas y paisajes de los títulos que previamente rodó en Cerdeña, *Pastori a Orgosolo* y *Un giorno in Barbagia*. No obstante, y aun cuando los siguientes largometrajes del palermitano han pervivido como algunas de las muestras más arriesgadas y a contracorriente de la producción italiana de los años sesenta y setenta, son sus cortos los que siguen concitando admiración por su hábil mezcla de observación poética, realismo y divulgación de contornos antropológicos.

En aras de mejor definir un corpus que, a pesar de la precariedad con que fue realizado y de la multiplicidad de espacios que retrata, destila coherencia y homogeneidad tanto narrativa como formal, nos referiremos a los diez documentales de Vittorio De Seta como saga porque, vistos en su totalidad, funcionan como un conjunto orgánico, en el que iguales temática y estilo se aplican a diferentes aspectos de un mismo asunto, en este caso, de una sociedad, la «civilización campesina» del Mezzogiorno que aún pervivía en la Italia de la efervescente industria y el *miracolo* económico. Los documentales de De Seta son un reflejo de una sociedad y una cultura que estaban prontos a

desaparecer. El empeño narrativo de De Seta es el de relatar ese mundo, haciendo hincapié en la vida cotidiana de sus gentes, aspecto que, para él, definía con mayor profundidad la idiosincrasia meridional. Pero la vida cotidiana, lejos de entenderse como un espacio neutro, ocioso, significa trabajo y ritualidad. La cotidianeidad en De Seta se traduce en ritual, en el cumplimiento de una tradición que se repite invariable durante siglos.

Como se ha mencionado, la saga documental desetiana forma un todo homogéneo, que la hace aparecer como un vasto fresco de la vida en el Mezzogiorno dividido en diez jornadas. La utilización de este último término no es casual: cada documental aparece estructurado en el arco temporal de un día, de una jornada de trabajo, del desempeño de un ritual –excepto *I dimenticati*, que muestra ese mismo proceso en tres días consecutivos. El rito como nodo estructurador de la vida en el sur impone una visión cíclica del tiempo, permeado por costumbres que se retoman una y otra vez, repitiéndose inalterables a lo largo de los siglos. La repetición, el paso de un mismo legado cultural de generación en generación, es la base sobre la que se sostiene la civilización campesina y permite entender cómo pudo mantenerse inmaculada durante tanto tiempo.

«Abandonada durante siglos a sí misma, es decir, a su propia inmovilidad, aquella cultura [campesina] había elaborado valores y modelos de comportamiento absolutos. Como en todas las culturas populares, «los hijos» recreaban a «los padres»: ocupaban su lugar, repitiéndolo [...]. Así pues, ninguna revolución interna en aquella cultura. La tradición era la vida misma. Valores y modelos pasaban inmutables de padres a hijos. Y, sin embargo, había una continua regeneración»²¹.

En los cortometrajes de *Il mondo perduto*, el peso de la tradición no se enfoca desde una perspectiva dramática o moralista: se trata de algo dado. La tradición es la vida, como escribía Pasolini, y los personajes simplemente la toman para insertarse en ella. De ahí el hecho de que ninguno de los diez cortos tenga un protagonista claro. No existen apuntes individuales, pues lo singular, en esta cultura, tiene un papel secundario respecto a la vida en comunidad. La vivencia individual de un héroe cede el protagonismo a la acción colectiva, a la narración no de peripecias, sino de situaciones que sólo se entienden en su faceta de actividades grupales. A este respecto, Vittorio De Seta declara:

«Entre los muchos preceptos de la cultura campesina estaban la ausencia de individualismo y la importancia del grupo, de estar juntos. [...] En una relación natural con el mundo la exigencia individualista era menos

²⁰ Véase, para más información, el apéndice con la filmografía comentada de Vittorio de Seta en RAIS, A., (ed.) *Il cinema di Vittorio De Seta*, Palermo, 1995, pp. 289-342.

²¹ PASOLINI, P. P., *Nebulosa*, Madrid, 2014, p. 25.

fuerte. El sentido de una colectividad al interno de la cual los individuos ocupan su lugar adecuado es un retazo del mundo natural»²².

A diferencia de los demás documentalistas de la corriente meridionalista, De Seta no sostiene un punto de vista atento a desvelar lo curioso o pintoresco de ciertos comportamientos y costumbres. La ausencia de héroe protagonista y un estilo pleno de detallismo y majestuosidad comunican precisamente esa idea del discurrir cotidiano e invariable de gestos y ritos. Dicho estilo se desarrolla en una serie de encuadres muy trabajados, de reminiscencias pictóricas.

La potencia expresiva de cada plano, que no sólo busca la plasmación de una realidad sino también su reforzamiento estético, se funda en un trabajo muy detallado sobre la composición del encuadre. Entendamos, eso sí, por búsqueda estética no un intento de crear bellas imágenes o de darles un «toque profesional». «Sus encuadres [los de De Seta] son elegantes, muchas veces excéntricos, nunca casuales o neutros»²³. Los planos de cada uno de los diez

cortometrajes están cargados de significado y emotividad. Muy seguramente la obtención de tales composiciones haya que achacarla a un intenso trabajo de selección y descarte en la fase de montaje. La agudeza compositiva se hermana con un cierto estatismo del encuadre, aunque encontremos algunas tomas más nerviosas con un tímido uso de la cámara al hombro. El seguimiento a los personajes se realiza con parcas panorámicas, y si la cámara se desplaza más allá de su eje es porque está montada sobre un vehículo en movimiento, ya sea un coche o una barca. La autosuficiencia de las imágenes en De Seta, reforzada por su particular uso del sonido (que a continuación examinaremos), remite al universo inmutable que se está retratando.

De todos modos, si por algo se distinguen los diez documentales desetianos (figuras 1 y 2) es por la aplicación de un riguroso canon técnico-estilístico que comprende tres características fundamentales, las cuales hacen enormemente relevantes estos filmes en el contexto italiano: la abolición de la voz en *off* y trabajo con sonido directo y asincrónico; el uso del color y de formatos de pantalla panorámicos; y una cuidadísima labor de montaje.



Figura 1: De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Surfarara* (1955), *Isole di fuoco* (1955), *Contadini del mare* (1955), *Parabola d'oro* (1955), *Pasqua in Sicilia* (1955). Fuente: *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio de Seta (1954-1959)* (2008).

²² FOFI, G., «Una conversazione con Vittorio de Seta», en CAPELLO, M. (ed.), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Milán, 2008, p. 29.

²³ FARASSINO, A., «De Seta: la Grande Forma del documentario», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di...* p. 70.

5.1. Sonido

La abolición del comentario de un narrador, si bien podía considerarse una innovación en la Italia de aquellos años, no era en absoluto una novedad en el panorama internacional. Una década antes de que De Seta comenzase su actividad como documentalista, algunos discípulos de la «escuela de John Grierson», como Humphrey Jennings, especialmente con su *Listen to Britain* (1942), ya habían explorado las posibilidades del sonido directo y del montaje asincrónico de éste con las imágenes. De todos modos, la corriente mayoritaria del documental privilegiaba, sobre todo a partir de las teorizaciones de John Grierson y de la práctica que él mismo impulsó, la exposición en imágenes de un asunto que adquiriría contextualización a través de una narración en *off*, la cual dirigía el sentido de la película.

«Desde que apareciera el cine sonoro —en las décadas de 1930 y 1940— rara vez los documentalistas habían filmado a personas que hablaban, salvo en breves escenas estáticas. El sonido sincrónico suponía equipos demasiado engorrosos para emplearlos en la captación de encuentros espontáneos e impredecibles que podían exigir movimiento. De manera que con la cámara captaban a personas que hacían algo, algo diferente de hablar. El habla en la banda sonora generalmente era un suplemento realizado con posterioridad»²⁴.

Sólo la aparición de equipos ligeros de filmación y grabación de sonido, como el magnetófono portátil suizo Nagra y la cámara KMT²⁵, generaron una auténtica revolución estética que cristalizó en la creación de movimientos como el *direct cinema* y el *cinéma vérité*. La práctica de la voz en *off* omnisciente dejaba paso a la voz de los propios protagonistas, que de esta manera adquirirían una entidad no tan dependiente de la instancia enunciativa.

Lo más interesante en el caso de De Seta es que éste comenzó sus experimentos con sonido directo y sin el apoyo de la voz *over* mucho tiempo antes de que la renovación del «cine directo» se hiciese patente. El hallazgo de De Seta²⁶ le sitúa en un punto intermedio entre una visión clásica del documental y la renovación a la que este se vio sometido con la modernidad cinematográfica.

El trabajo con el sonido en los documentales de De Seta tiene varias consecuencias. La primera, que al eliminar

la voz externa del narrador y privilegiar los sonidos recogidos del natural, se otorga al material de partida una «independencia» y una ambigüedad poco habituales en una concepción documental más clásica. El comentario ya no sirve de guía, por lo tanto no existe una instancia narrativa que interprete por el espectador los sucesos que se muestran en la pantalla. En De Seta, las únicas indicaciones que aparecen son didascalias escritas al comienzo de cada cortometraje, en las que se da una información esencial, quizá algo literaria. Pero, por otro lado, esta utilización del sonido directo sin mediación no responde simplemente a criterios «representacionales», es decir, de plasmar fielmente una realidad, puesto que De Seta monta sonido e imagen de manera asincrónica. El propio cineasta ha declarado que su método refuerza la interdependencia entre sonido e imagen y ayuda a crear un ritmo²⁷. Este ritmo, que se identifica con el del trabajo, del ritual, es la base a partir de la cual De Seta construye su obra. Alberto Farassino observó con agudeza que si la supresión del narrador externo «por un lado impide el cierre del significado [...] por otro refuerza la autonomía del encuadre, la ausencia del fuera de campo»²⁸, tal y como exponíamos antes al hablar de la potencia expresiva de las imágenes desettianas.

A pesar de «dar voz» al ambiente y a los campesinos, es interesante señalar que De Seta no les da la palabra. En la saga del Mezzogiorno, los hombres y mujeres que aparecen en los encuadres no hablan o, más bien, no tienen líneas de diálogo. Se escuchan sus cantos, sus gritos y rumores, frases sueltas y muchas veces indescifrables incluso para los propios espectadores italianos, pero no existe un lenguaje verbal articulado que dé sentido a las acciones mostradas. Las situaciones se explican por sí mismas, sin recurrir al elemento verbal. El crítico italiano Goffredo Fofi, en una larga entrevista a Vittorio De Seta, apunta con gran lucidez que el uso que el cineasta hace de la voz está más relacionado «con la sonoridad que con el sentido. O mejor: tiene un sentido no verbal. El grito del vigía en *Lu tempu di li pisci spata* no tiene un valor diverso que el martillo neumático en *Surfarara*»²⁹. Precisamente en el primer cortometraje, durante la secuencia de caza del pez espada, las palabras del vigía al avistar a la presa se repiten una y otra vez mientras el ritmo de los planos de la barcaza que emprende la persecución del pez aumenta progresivamente. Tras unos momentos de escucha, nos damos cuenta de que los gritos e indicaciones del vigía y los pescadores no pueden ser

²⁴ BARNOUW, E., *El documental: Historia y estilo*, Barcelona, 2005, p. 207.

²⁵ GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, 2003, p. 422.

²⁶ Todos los cortos desettianos de este periodo renuncian al comentario fuera de campo salvo *I dimenticati* (1959), el único de los episodios del ciclo que, además de la voz *over*, dobla la duración estándar de diez minutos. Las razones que empujaron a De Seta a incluir una narración hablada en *I dimenticati* pueden ser varias: una inconsciencia de su propio plan de trabajo, ya de por sí enormemente intuitivo; o el miedo a realizar un documental que, excediendo la duración canónica y prescindiendo de la voz fuera de campo, perjudicase su rendimiento económico, en forma de ingresos de taquilla o, más seguramente, partidas gubernamentales; o bien una combinación de ambas. Por estas razones tomamos como referente el nuevo montaje de *I dimenticati* realizado para la restauración de 2008, que casa mejor con la intención de De Seta de crear un conjunto orgánico y coherente.

²⁷ DE SETA, V., «Il suono delle immagini», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di...*, p. 42.

²⁸ FARASSINO, A., «De Seta: la Grande Forma del documentario», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di...*, p. 71.

²⁹ FOFI, G., «Una conversazione con Vittorio de Seta», en CAPELLO, M. (ed.), *La fatica delle...*, p. 26.



Figura 2: De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Pescherecci* (1958), *Pastori di Orgosolo* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958), *I dimenticati* (1959). Fuente: *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio de Seta (1954-1959)* (2008).

entendidos como una transcripción literal del profilmico, sino que la repetición de los sonidos es artificial, creada en fase de montaje con la intención de dar a la secuencia de la persecución un ritmo cada vez más exasperante. La voz no tiene aquí un significado ilustrativo: no se pretende documentar con fidelidad el habla siciliana; la intención es utilizar ésta como un elemento expresivo más en beneficio del ritmo de la secuencia, logrado gracias a la simbiosis entre ese fragmento de voz que se repite como si se tratase de la pista de sonido de un *disc-jockey* y la cadencia gradualmente veloz de las imágenes.

La creación del ritmo a través del sonido se consigue muchas veces imprimiéndole a este un carácter iterativo. Pequeños retazos sonoros se repiten una y otra vez para crear una atmósfera emocional concreta. Hemos citado los ejemplos de *Lu tempu di li pisci spata* y *Surfarara*, pero los encontramos en todos los cortos: el bramido del motor sumado al rumor del oleaje en *Pescherecci* ejercen de constante rítmica y ambiental; la compacta amalgama de viento, balidos de las reses y tintineo de sus campanillas en *Pastori di Orgosolo* contribuye a crear el ambiente áspero y austero que desprende el corto. La irrupción del viento sibilante en *Parabola d'oro* o la sugerencia sonora de un derrumbamiento en *Surfarara* fungen, en cambio, de signos de puntuación, después de los cuales se impone una nueva cadencia para las imágenes.

El carácter asincrónico e iterativo de la banda de sonido crea ritmo y sentido, también continuidad. Podría decirse que el sonido reemplaza las funciones de una música extradiegética convencional. Su asincronía y el hecho de aportar más una atmósfera emocional que una explicación ilustrativa confirman esta hipótesis. Un ejemplo claro de este aspecto surge al analizar el uso de cánticos folclóricos. A pesar de estar tomados en directo, éstos se aparecen al

espectador como fragmentos de una banda sonora no perteneciente al profilmico que acompaña a las imágenes, como se ve claramente en los comienzos y finales de *Lu tempu di li pisci spata*, *Isole di fuoco* o *Surfarara*. En este último corto, el fragmento en que el que se muestra la vida en el pueblo vecino a la mina también es una muestra patente del canto utilizado como banda sonora extradiegética, que poco a poco reemplaza a cualquier otro sonido ambiental.

El uso del habla en De Seta, y por extensión de todo el elemento sonoro, responde, pues, a una exigencia «pre-verbal», por la que no importan tanto las palabras, los signos lógicos y racionales, como las acciones, las sensaciones, la percepción emocional del mundo. De Seta antepone lo material, lo físico, a lo racional entendido como algo ilustrativo, explicativo.

5.2. Imagen

La segunda característica indicada, la utilización de película cromática y de formatos panorámicos, representa una novedad no por el hecho de emplearse —lo cual parece además chocar con otros procedimientos de despojamiento estético del corpus— sino por el sentido que se le da. Para lograr un mayor porcentaje de financiación, los productores privilegiaban el uso indiscriminado de película cromática sin que mediase ningún tipo de juicio estético. Como recuerda Alberto Farassino³⁰, el uso del color en el cine se enmarcaba en aquellos años en el centro de un intenso debate crítico alrededor de su aportación al realismo cinematográfico. La utilización sistemática de película cromática para todo tipo de argumentos producía hartazgo entre la crítica especializada, por lo que se consideraba que la película en color no sólo no ayudaba sino que «depreciaba» el potencial realista de una determinada película. Incluso los espectaculares cortos que los socios de la Panaria Film

³⁰ FARASSINO, A., «De Seta: la Grande Forma del documental», en RAIS, A., (ed.) *Il cinema di...*, p. 48.

realizaron con las mismas temáticas de la saga desetiana estaban realizados en blanco y negro³¹. Los cortos de De Seta son pioneros, así pues, no por el uso de película cromática sino por emplearla en temáticas hasta entonces consideradas demasiado serias como para frivolar con ellas presentándolas en colores refulgentes.

De Seta es de los primeros cineastas en mostrar mediante película en color una realidad sin que en sus intenciones medie un filtro meramente «pintoresquista». Si bien sería inútil negar que la decisión del palermitano respondía a criterios fuertemente estetizantes —además de que el uso del color aumentaba las posibilidades de recibir las subvenciones gubernamentales—, es remarcable el hecho de presentar, sin caer en vacuos retoricismos, la realidad del mundo campesino con las más modernas técnicas de película cromática. La operación no consistía tanto en epatar al público con piruetas coloristas como en presentar bajo un nuevo prisma una realidad, que quedaría intensificada a ojos ajenos. El discurso desetiano no contempla como atracciones o curiosidades los ritos y costumbres de la gente del Sur, sino que los aborda desde un afán de comprensión y de cercanía empática. En este sentido, estamos ante una potenciación de las estéticas de contigüidad y participación que caracterizan las poéticas realistas³². Pero, como ya ocurría con el sonido, el uso de una técnica en De Seta no responde a una función unívoca. La película cromática, en concreto la desarrollada por la empresa Ferrania —el procedimiento se llama Ferraniacolor, similar al Technicolor estadounidense— aporta a las imágenes un componente pictórico y de potenciación tonal que no se ciñe exactamente a presupuestos realistas.

La esforzada composición de las imágenes encuentra su complemento perfecto en la aplicación de una paleta de colores muy saturados, que crean unos vistosos efectos cromáticos. Efectivamente, el resultado de imágenes como las de la erupción del volcán Stromboli en *Isole di fuoco* (1954) es de gran espectacularidad, pero son igualmente reseñables los contrastes violentos que se generan en *Contadini del mare* (1955) entre el azul del mar y la sangre roja de los atunes en el momento de la caza, los efectos de claroscuro dentro de la mina en *Surfarara* (1955) o la mezcla homogénea, casi monocroma, de negros, grises y pardos en *Pastori di Orgosolo* (1958). El viraje de tonalidades es patente en *I dimenticati*, donde pasamos de los ocres y grises del inicio, en que se describe la rutina de Alessandria del Carretto, hasta los tonos vivos y refulgentes de la fiesta

patronal —en los que destaca la espectacular escalada del árbol por parte de un joven campesino, una de las imágenes más icónicas del corpus desetiano.

Desde esta misma perspectiva hay que entender el uso de formatos panorámicos —los procedimientos fueron Cinepanoramic, con ratio de 2,55:1; Cinemascope, con ratio de 2,39:1; y Totalvision, con ratio de 2,35:1. Las imágenes trascienden un tratamiento realista para presentarse, con la exaltación cromática y la grandeza del formato panorámico, bajo formas hiperrealistas³³. La búsqueda de una experiencia estética total, pregnante, y (por qué no) espectacular se unía así a la necesidad de representar los ritos y trabajos del meridión en toda su fisicidad.

5.3. Montaje

La tercera característica que aúna los documentales desetianos es el montaje, empleado como arma fundamental de producción de sentido y emoción. El proceso de montaje de cada corto era todavía más extenso que el empleado para las filmaciones, según explica el propio cineasta³⁴. En este aspecto, el cineasta revela más que nunca su condición formalista y profundamente moderna. Su sentido del montaje, fuertemente rítmico y creador de relaciones no simplemente narrativas, es la base sobre la que se sostiene la simbiosis dinámica de imagen y sonido, además de la manipulación de espacio, movimiento y, sobre todo, tiempo³⁵.

Como ya hemos señalado, la interrelación entre imagen y sonido en estos documentales permite al director establecer ritmos que muchas veces tienen en la acumulación de ruidos, voces y cantos su apoyo principal: el sonido marca el fluir del documental. La imposición de los 10 minutos de duración máxima conlleva la práctica de una forma narrativa sintética y compacta donde se resume el tiempo de una jornada sin caer en un simple sumario informativo. El montaje se erige entonces en creador de tiempo, o más bien de sensación temporal cíclica. Esto se consigue gracias a una estructura narrativa a la que todos los documentales de la saga obedecen en gran medida, con la posible excepción de *Pasqua in Sicilia*, y que es la siguiente:

1. La obertura del cortometraje contempla, tras una breve didascalía, la presentación de la situación, en general introducida con imágenes del alba y mediante un canto

³¹ Los cortometrajes *Tonnara* (1947) o *Isole di cenere* (1948) presentaban ya la caza del atún o la actividad volcánica del Stromboli, como también hizo en esos años Roberto Rossellini en su famosa *Stromboli, terra di Dio* (1949), aunque en todos estos casos la representación del mundo meridional difería de las intenciones y métodos de Vittorio De Seta.

³² MONTERDE, J. E., «Bases estéticas para una definición del Neorrealismo», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002 (1ª ed. 1994), disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo—0>, consultado el 28-08-2022.

³³ PERNIOLA, I., *Oltre il neorealismo...*, p. 212.

³⁴ DE SETA, V., «Il suono delle immagini», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di...*, p. 42.

³⁵ Evidentemente, esto no quiere decir que se reniegue de la función del sonido como creador de *raccord* de continuidad. Por tomar un ejemplo, véase cómo el intermitente sonido de las campanas en *Un giorno in Barbagia* marcan los diferentes momentos del día y relacionan situaciones en principio separadas como las de unas mujeres haciendo la colada y unos niños jugando en unas escalinatas.

popular grabado en directo que actúa como música extradiagética. Este último detalle desaparece en los cortometrajes a partir de 1958, en una contundente operación de despojamiento.

2. Le sigue un nudo o centro de la jornada, en el que se llega a un clímax o momento de máxima tensión. En este punto, el ritmo de montaje ha ido subiendo de intensidad y la sucesión de imágenes es cada vez más rápida, al tiempo que los encuadres extreme sus angulaciones. El paroxismo de imágenes y sonidos parará bruscamente con una acción puntual, breve e intensa, que ejerce de freno. Así, el avistamiento y caza del espada, sólo detenido por el arponazo que dará muerte a la bestia; la violencia y el caos de la *tonnara*, que tiene fin con la caza del último atún; la progresivamente excitada sinfonía de movimientos humanos y maquinales en la mina de azufre, que se interrumpirá con el sonido de un posible derrumbe; el estallido del volcán y la búsqueda de refugio de los isleños, etc. También esta estructura tenderá a desaparecer a partir de *Pescherecci*. Desde entonces, los cortos registran el desarrollo de la jornada con mayor parsimonia. La única excepción quizá sea la de *Pasqua in Sicilia*, donde se registran tres fiestas con sus respectivos apogeos.

3. Finalmente, presenciamos momentos de relajación o de pausa. La comunidad, una vez cumplido el ritual o pasado el trance, abandona su tarea, vuelve a sus hogares o se refugia para descansar —o bien vuelve a sus actividades cotidianas, como en *Isole di fuoco* tras el estallido del volcán. En ocasiones se escucha un canto. Suelen cerrar el relato imágenes del crepúsculo, a veces con la figura humana enfocada a contraluz. En algunos casos, como en *Lu tempu di li pisci spata* o en *Pescherecci*, los planos de cierre sugieren que el trabajo vuelve a comenzar. *I dimenticati* concluye con el desfile de los habitantes de Alessandria recogiendo en sus casas tras el jolgorio de las festividades, en lo que parece, por su tono de despedida, también un sereno cierre de toda la saga de cortometrajes.

4. La mayoría de las situaciones tienen una acción contrapuesta, un contracanto³⁶ que las complementa. La jornada laboral en la mina se muestra paralelamente a la vida en el pueblo; mientras los hombres pescan al pez espada, las mujeres lavan la ropa en la playa; *Pastori di Orgosolo* y *Un giorno in Barbagia* funcionan como un macro-ejemplo en este aspecto: cada documental muestra la actividad complementaria a la del otro.

Es de ver cómo la exigencia de una forma sintética condiciona un esquema estructural —de presentación, clímax y vuelta a la calma— que rige el relato de todos los documentales y respeta la concepción temporal cíclica del mundo campesino. Las resonancias temáticas e icónicas que surgen de la visión de los cortos que componen la saga hace

emerger una idea de eterno retorno, de repetición invariable de trabajos y días. El montaje juega, evidentemente, un papel fundamental a la hora de implantar este esquema básico.

Es curioso, por otro lado, cómo De Seta no pretende enmascarar la naturaleza de reconstrucción temporal que suponen estas películas. En este sentido, llama la atención la aparente desidia en respetar las normas de continuidad propias del cine clásico: a poco que examinemos la planificación de cada corto, nos damos cuenta de que muchas tomas desobedecen repetidamente los *raccord* de movimiento, de luz o de acción. En *Lu tempu di li pisci spata* un plano general de la embarcación de caza con luz de mediodía cede paso a varios planos detalle, después de los cuales reaparece, aunque con una luz de atardecer. Y sin embargo, el intervalo de tiempo se presenta como continuo. Hacia el final de *Pescherecci*, los planos con cielo tormentoso se suceden con otros con tiempo de calma. La falta de *raccord* entre sonido e imágenes también queda ocasionalmente al descubierto. Por ejemplo, los cánticos de los campesinos en *Parabola d'oro*, del todo audibles a pesar de que el viento y la proliferación de espigas y virutas en el aire los harían imposibles. En una secuencia de *Un giorno in Barbagia*, una mujer asea a su hija pequeña; los mimos de la mujer se hacen audibles, aunque por las imágenes vemos que ella no abre la boca. Estas infracciones de la continuidad son tan evidentes y repetidas que no pueden ser tomadas como simples errores. La recurrencia al *jump-cut*, o corte en el transcurso de la acción, es por lo demás constante: véanse cómo los rituales para la crucifixión mostrados en *Pasqua in Sicilia* se ciñen a una decena entrecortada de planos que resume las fases de la acción. De alguna manera, estas «faltas gramaticales», producto también de una producción austera así como del rechazo a un estilo académico, dialogan con fluidez con los ambientes toscos y humildes retratados.

La obligación de recortar el material grabado en la fase de montaje asignaba a los cortos la ya mencionada forma sintética, en la que tan importante como la suma de momentos significativos es la utilización de la elipsis y el sobreentendido. Cada una de esas imágenes significativas y llenas de *pregnanza* que componen la arquitectura de la obra y entre las cuales el espectador debe entender que existen abundantes elipsis, dentro de las que se desarrollarían los fragmentos de tiempo menos destacables de la jornada, quedan engarzadas por el contexto de la situación, por el esquema narrativo subyacente y por las relaciones de los planos entre sí, además de por los efectos de continuidad y repetición del sonido asincrónico. Es de ver en este sentido cómo el constante rumor del viento, que apenas cesa en todo el cortometraje, otorga la unidad a la peripecia de varios pastores distintos en *Pastori di Orgosolo*. Lo mismo ocurre en *Pescherecci* con el omnipresente ruido del motor. El fondo festivo de *Pasqua in Sicilia* o los signos naturales de

³⁶ FOFI, G., «Una conversazione con Vittorio de Seta», en CAPELLO, M. (ed.), *La fatica delle...*, p. 28.

progresivo fragor en *Isole di fuoco* aúnan la peripecia de varias localidades en torno a una misma situación.

Podemos concluir, entonces, que a pesar del desapego de De Seta por las normas de montaje convencionales, en estos cortos nunca deja de percibirse una continuidad, una unidad, dada probablemente por la propia sencillez narrativa de toda la saga, que no da lugar a equívocos.

6. CONCLUSIONES

Este repaso de las características generales de *Il mondo perduto*, tal como se conoce en su título definitivo la saga de cortometrajes de Vittorio de Seta, ha desistido de un análisis pormenorizado de cada uno de los títulos, por evidentes razones de espacio. No obstante, la enumeración de los rasgos principales de este conjunto basta, creemos, para definir la especificidad de un corpus capaz de construir un discurso coherente y singular en torno a la cultura rural del sur de Italia.

Los cortos de De Seta no solo levantan acta de los rituales laborales, de ocio o puramente cotidianos de las poblaciones del Mezzogiorno, constituyendo de este modo un documento excepcional de modos de vida prontos a la desaparición; también suponen uno de los más acabados ejemplos de práctica documental renovadora. Su tan peculiar como equilibrada mezcla de despojamiento y espectacularidad, de observación austera y artificio, convierte al corpus en uno de los tesoros del cine europeo, pues además de plasmar en una suerte de panorámica cinematográfica las vicisitudes del sur italiano en el mar, el llano y la montaña, lo hace desde un minucioso trabajo con las herramientas cinematográficas a su alcance. El examen que hemos emprendido de las estrategias retóricas articuladas por De Seta y su equipo nos sirve para definir una poética que busca ponerse al servicio del mundo representado. La civilización campesina atisbada por meridionalistas, reivindicada por la izquierda italiana y estudiada por los antropólogos conoce aquí una visión plena de majestuosidad estética no reñida con un retrato que busca la fidelidad a un universo y, sobre todo, a una cosmovisión.

Trascendiendo las limitaciones técnicas, legislativas e industriales de la época, y con un pie en el clasicismo y otro en la modernidad, los documentales meridionales de Vittorio De Seta conforman un testimonio o, si se quiere, una perspectiva imponderable sobre otra Italia y, por extensión, otra Europa. El retrato de esta civilización, tan lejana y a la vez cercana a la nuestra, encuentra su equilibrio entre las poéticas del despojamiento tradicionalmente asociadas a las narraciones realistas y la insistencia en un meticuloso tratamiento estilístico a través del cual se expresa la mirada del autor. Una mirada que, sin pretender la exactitud y la absoluta precisión de la antropología o la etnografía, logra aprehender los rastros de una cultura que ya en los años cincuenta resultaba ajena y sorprendente para una parte de la sociedad italiana, inmersa en las lógicas de la industrialización y de un capitalismo cada vez más

tecnificado. A riesgo de idealizar este mundo de tradiciones ancestrales y fuerte religiosidad, de áspera lucha contra los elementos naturales y de imperturbable sucederse de trabajos y días, Vittorio De Seta entregó un conjunto de gran valor cultural que reivindicaba la dignidad de unos hombres y mujeres cuya forma de existencia estaba llegando a su fin.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBAGALLO, F., *Mezzogiorno e questione meridionale (1860-1980)*, Nápoles, 1982.
- BARNOUW, E., *El documental: Historia y estilo*, Barcelona, 2005.
- BERNAGOZZI, G., *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Florencia, 1979.
- BERTOZZI, M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venecia, 2008.
- BLANDI, F., *Vittorio De Seta. Il poeta della verità*, Palermo, 2016.
- CARPITELLA, D., «Film etnográfico e mondo contadino in Italia», en SPARTI, P. (ed.), *Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto*, Venecia, 1980, pp. 69-77.
- DE SETA, V., «Il suono delle immagini», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Palermo, 1995, pp. 41-43.
- FARASSINO, A., «De Seta: la Grande Forma del documentario», en RAIS, A. (ed.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Palermo, 1995, pp. 47-73.
- FOFI, G., «Una conversazione con Vittorio de Seta», en CAPELLO, M. (ed.), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Milán, 2008, pp. 24-47.
- _____ y VOLPI, G., *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Bolonia, 2020.
- GARCÍA DÍAZ, N., «La «otra Italia» a través del documental etnográfico demartiniano», *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 17 (2003), pp. 25-39.
- GARCÍA LÓPEZ, S., «Nombres propios. Homenaje a Vittorio De Seta». *Documenta Madrid.com*, 06-05-2011. Disponible en: http://www.documentamadrid.com/documentamadrid11/seccion_texto.php?cod_seccion=111, consultado el 28-08-2022.
- GUBERN, R., *Historia del cine*, Barcelona, 2003.
- MONTERDE, J. E., «Bases estéticas para una definición del Neorrealismo», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002 (1ª ed. 1994). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo-0>, consultado el 28-08-2022.
- NAPPI, P., *L'avventura del reale. Il cinema di Vittorio de Seta*, Soveria Manelli, 2015.
- NICHOLS, B., *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, 1997.
- PASOLINI, P. P., *Nebulosa*, Madrid, 2014.
- PERNIOLA, I., *Oltre il neorealismo: Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma, 2004.
- RAIS, A. (ed.), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Palermo, 1995.
- TORREIRO, C., «El protagonismo de las clases subalternas: Italia y el Neorrealismo», en HEREDERO, C. F. y FERNÁNDEZ, J. (coords.), *De Lumière a Kaurismäki: la clase obrera en el cine*, Donosti, 2014, pp. 135-144.