



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

“EL AMOR AL CINE: *CINEMA PARADISO*”

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

PRESENTA

LILIANA MARTÍNEZ CELIS

ASESOR

DR. VICTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

PRIMAVERA 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para tí, mi angelito de Luz

*Mamá Juanita
Juana Méndez Manzano
1928-2010*

A los amores de mi vida

En primer lugar, la mujer más entregada y guerrera de éste mundo, mi madre, Dora Luz Celis Méndez, es un privilegio ser tu hija, gracias por tu amor, por cuidarme y por enseñarme que el camino es levantarse siempre, por ayudarme a construir mis sueños, porque este proyecto no hubiera sido posible sin ti, sol de mi vida.

Mi papá Felipe de Jesús Martínez Osorio, gracias por tu tesón y ejemplo de trabajo, por esos lápices mágicos que me hicieron amar la escuela, por tu paciencia y amor, por darme la oportunidad de terminar este sueño, te amo papito hermoso.

Mis nuevos compañeritos de vida, Paulina y Fernando, la perfección del amor, gracias por existir, por su apoyo, su comprensión, por alegrarse cada vez que terminaba un capítulo, por creer en mí, por amarme, porque esto es más suyo que mío, los amo mis niños.

Mi hermana y alma gemela, mi Clau, gracias por alentarme y hacerme tan feliz, te amo bebesaurio, la luz de la familia.

Mi amada Universidad, que tanto me ha dado, gracias por abrirme tus puertas. Orgullosamente PUMA.

Mi familia, integrada también por amigos maravillosos, mis hermanos de vida, y no menos importante, Jankiel, gracias por esos regalos de vida, llamados Paulina y Fernando.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. EL APARATO CRÍTICO DEL AMOR	8
1.1 HACIA LA COMPRESIÓN DEL AMOR	9
1.2 MÁS ALLÁ DEL MITO	13
1.3 EL AMOR MADURO	18
1.4 LOS OBJETOS AMOROSOS	26
1.5 LA INMADUREZ DEL AMOR.....	30
1.6 LOS PERIODOS BÁSICOS DEL AMOR	32
2. CINEMA PARADISO DEL REALIZADOR A LOS PREMIOS	36
2.1 GIUSEPPE TORNATORE: UN SUEÑO HECHO EN SICILIA	37
2.2 CRÓNICA DEL FILME	53
2.3. HACIA LA PROYECCIÓN MUNDIAL	59
3. UNA HISTORIA DE AMOR	64
3.1 EL CINE Y SUS OBJETOS AMOROSOS EN <i>CINEMA PARADISO</i>	65
CONCLUSIONES.....	78
FUENTES	81

Introducción

El cine se ha convertido en una herramienta fundamental para el estudio de la sociedad en el último siglo. Espejo de ideologías, creencias, costumbres, tradiciones y contextos sociales de un determinado tiempo y espacio. Se ha encargado de difundir perspectivas y maneras de vivir, tanto personales como sociales, convirtiendo a sus filmes en documentos de exposición de una determinada época.

Con un lenguaje propio al servicio de las emociones, el cine es un creador de sentimientos, siendo el amor, el más utilizado en sus historias, tradición artística, heredada y presente en todas las artes. Tiene la capacidad de mutarse al universo simbólico de quien lo observa, invariablemente influenciado por su contexto socio-cultural.

Si bien el amor y el cine se han trabajado desde distintos ámbitos, en este proyecto se asociarán en el análisis del filme *Cinema Paradiso* (1988), un clásico de la cultura occidental.

Aún bajo la mirada de sus detractores, que hablan de un evidente abuso de la nostalgia, *Cinema Paradiso* es un homenaje al cine. Le recordó al público de la década de los ochentas que había dejado de acudir a las salas cinematográficas - gracias a la televisión, el video y las historias poco familiares-, el privilegio de ver al cine, en el cine.

Una historia de amor contada a través de los ojos de un niño, convertido en un entrañable personaje, que con su candidez infantil, desarrolló una admiración y amor al cine hasta su edad adulta, convirtiéndose en compañero de vida.

Esta idea de recrear esos primeros años del cine no era nueva en la industria; por ejemplo, en 1984, en México, Juan Antonio de la Riva creó *Vidas Errantes*, en Italia, en el 97; Ettore Scola presentó *Esplendor* (*Splendor*), sin embargo *Cinema Paradiso*, logró el impacto a nivel internacional, con un lenguaje

narrativo totalmente cándido, apelaba a los recuerdos del gran público sobre el cine. Sobre pasando las expectativas de su propio creador, en ese momento, un joven y desconocido Giuseppe Tornatore.

Pero ¿qué tiene esta historia que logró captar la atención del público y críticos a nivel internacional? Al hurgar en los archivos hemerográficos y electrónicos, las críticas, notas y reportajes, el común denominador referencial del filme era el amor. Una de las frases referentes a la cinta que más llamó mi atención fue la del actor y director italiano Giuliano Montaldo: «Es una dulce declaratoria de amor al cine». Ese cine que nos perdía en sus historias, en los adelantos tecnológicos, sus filmes, directores y actores, sus maravillosos espacios, las inmensas salas.

El cine adquiere un papel principal, es el eje que mueve la historia. El manejo de los componentes amorosos dentro del filme, capta la atención de ese público que favorece con sus críticas el sentido idílico que se le da al cine.

Siendo entonces el amor una de las premisas más importantes en este estudio, su misma universalidad hace necesaria una unificación de criterios que permita desarrollar un análisis objetivo del sentido amoroso en el filme.

Por lo que en el primer capítulo, contextualizaré el sentido que al amor se le da en occidente, reconociendo en el mito de *Tristán e Isolda* la base del concepto amoroso en la actualidad, teoría basada en el ensayo de *Amor y Occidente* de Denise de Rougemont, reconocido como uno de los primeros aportes serios al estudio del amor.

Para posteriormente identificar las bases teóricas bajo las cuales se entenderá el concepto de amor en occidente; para este fin se recurrirá al trabajo de Octavio Paz en su ensayo *La llama doble, amor y erotismo*, que tendrá como objetivo principal encaminar este análisis a una comprensión más inmediata tanto temporal como espacial del amor.

La obra que dará las caracterizaciones de los roles amorosos, será *El arte de amar*, de Erich Fromm. Además de contar con un estudio científico sobre las etapas del amor, los cuales permitirán realizar las comparaciones finales con el filme.

El capítulo segundo está destinado a *Cinema Paradiso*, como primer punto, realizaré una biografía de su autor, si bien en la actualidad es uno de los directores más conocidos y polémicos en Europa, gracias a la participación económica de Berlusconi en algunas de sus producciones, sus trabajos posteriores no han tenido tanta presencia en México, por lo que se recurrirá a semblanzas, entrevistas, notas y reportajes publicados en la web, de Francia, Italia, Cuba y España, para generar la biografía de este cineasta siciliano.

En los dos siguientes apartados de ese capítulo, hablaré de la historia del filme, hasta el reconocimiento a nivel internacional.

Finalmente, en el tercer capítulo, utilizando las caracterizaciones teóricas, plantearé las posibles formas de amar que el cine genera en *Cinema Paradiso*, para confirmar si el cine cumple o no con los roles amorosos en el filme.

1. El aparato crítico del amor

1.1 Hacia la comprensión del amor

Cinema Paradiso, rinde homenaje al cine, al público, al amor, a la vida misma. La cual inexorablemente tiene un destino final: La muerte. Amor y muerte, amor mortal, concepción señalada por uno de los primeros teóricos del amor en el siglo XX, el suizo Denise de Rougemont.

¿Amor y muerte? Dos conceptos que a simple vista parecen polos opuestos, son complementarios en las historias de amor de la cultura occidental, así como Giuseppe Tornatore nos mostró el inicio de la vida y el amor a través de las vivencias de sus personajes, incluyendo al cine, también nos enseñó que el paso del tiempo no perdona, y que el fin es irremediable, tal como de manera literal lo demuestra con la destrucción del *Cinema Paradiso*.

La luz infantil en el inicio del filme, se viene a opacar por las primeras amarguras de vida del Totó adolescente «el personaje principal», enfrascado en un amor apasionado, pero imposible, este amor no logrado, que lo llevan al autoexilio, siendo su recompensa final, la proyección de los besos, la muestra más sublime del amor.

Esta concepción del amor trágico, documentada por Denise de Rougemont, es una herencia generacional en la cultura occidental, del mito celta *Tristán e Isolda*, que data del S. XIII, «Caballeros, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y muerte?...»¹

Tristán un caballero de la mesa redonda, huérfano desde recién nacido, descendiente de reyes caídos, es escondido durante su niñez, para evitar su ejecución. En su adolescencia se entera de la injusticia que destruyó a su familia y jura vengar la muerte de su padre.

Se une a la corte de Cornualles, gobernada por el Rey Mark. De pronto su corte recibe la llegada de un emisario de Morold, Rey de Irlanda, queriendo cobrar unos impuestos exagerados.

¹Denise De Rougemont. *Amor y Occidente*. México, Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, 2001, p. 15.

Tristán reta al Rey de Irlanda para evitar se cumpla tal injusticia contra su pueblo, batalla donde sale glorioso el joven Tristán, sin embargo Morold alcanza a clavarle su espada envenenada, de la que solo Isolda, su hermana tiene el remedio.

Tristán viaja inmediatamente en busca de su cura, logrando entrar a la Corte irlandesa con otra identidad. Isolda y su madre curan inmediatamente sus heridas. Tras pasar un tiempo en la Corte, Isolda se da cuenta de su verdadera identidad, era el asesino de su hermano.

Una noche, mientras él dormía, Isolda intento matarlo pero se arrepiente. A partir de ese momento Tristán e Isolda se vuelven muy unidos. Nadie imaginaba que Tristán llevaba como objetivo, además de encontrar su cura, el pedir la mano de Isolda, pero para el Rey Mark.

Todos se sorprenden cuándo él hace la petición, la mamá de Isolda contrariada, al ver a su hija tan infeliz, decide hacer una pócima de amor para que Isolda y Mark la tomaran antes de casarse y de este modo quedaran enamorados.

Pero durante el largo viaje en mar hacia Cornualles, Tristán e Isolda bebieron por equivocación la poción, quedando perdidamente enamorados. Sin embargo, Tristán era un hombre muy leal al Rey, por lo que decide alejarse de Isolda una vez que llegan a la Corte del Rey Mark.

Tristán busca olvidarse de Isolda y se casa con Isolda de Bretaña, con quien vive un matrimonio infeliz, hasta que es nuevamente abatido por una espada, un fiel servidor al ver que su esposa no puede aliviarlo, sale en busca de Isolda de Cornualles. Le dice a Tristán que si al regresar su embarcación trae velas blancas, es porque logró traerla consigo.

La ilusión de volver a ver a Isolda mantiene con vida a Tristán, al regreso de su fiel lacayo, alguien le dice que llevo la embarcación sin velas, su esperanza se apaga, momentos antes de morir, entra Isolda de Cornualles a su habitación, alcanzando a inhalar el último suspiro de Tristán, cayendo muerta sobre el cuerpo de su amado.

En esta trágica historia, Tristán e Isolda son los amantes incapaces de controlar sus deseos, porque su amor no depende de ellos, sino del efecto de una

poción mágica: «la pasión», que de manera poética los lleva a amarse hasta la muerte.

Esta historia, ilustra las características de las historias de amor contadas en occidente hasta nuestros días. Es la base de la ilusión novelesca, el amor no logrado, el amedrentado y castigado. El amor dichoso no tiene cabida, las historias de amor en occidente necesariamente pasan por el filtro de la pasión, el hombre lucha por obtener lo imposible, el amor, vida y muerte, a la vez.

Amor y muerte, amor mortal: si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestra literatura, y en nuestras más viejas leyendas, y en nuestras más bellas canciones²

El amor mortal, se fundamenta en el sentido lírico de la pasión de amor, razón por lo que en occidente el amor feliz no crea historias, la verdadera razón del amor es la pasión, lo que conduce irremediabilmente al sufrimiento. La pasión es glorificada, va más allá de la felicidad o el sufrimiento, su irracionalidad no permite ver lo que le hiere, sólo lo que le apasiona.

La pasión es una promesa de vida más viva, motivada por una necesidad de evasión al fastidio de lo mecánico, de manera secreta se prefiere lo que hiere. Partiendo de esta idea, se puede comprender porque el entusiasmo de la sociedad occidental por la novela y el cine nacido de la novela, el erotismo es idealizado, permea la cultura y la educación.

Si se quisiera enjuiciar a la cultura occidental a través de su literatura, nos dice De Rougemont, se descubriría la rendición del hombre ante el adulterio, aceptándolo como una de las ocupaciones predominantes en occidente. Sin embargo, la sociedad esconde ese placer culposo por el adulterio que le brinda el

²Ibidem., p. 15.

deleite que no encuentra en el matrimonio, el cual, es visto y aceptado como un deber ser, una mera comodidad social.

La literatura occidental se alimenta de la crisis en el matrimonio, de lo que la religión considera un crimen y la ley una infracción, se divierte de ello, de estas situaciones se extrae un repertorio inagotable de situaciones cómicas y cínicas a través del uso del derecho divino de la pasión, la psicología mundana, el triángulo amoroso, que se vuelve un éxito teatral, el adulterio se idealiza, sutiliza e ironiza. Las novelas occidentales, además, están llenas de subtemas que pueden llegar a evidenciar una terrible existencia implícita:

Convertir la situación en mística o en farsesca es siempre reconocer que es insoportable... malcasados, decepcionados, sublevados, exaltados o cínicos, infieles o engañados; de hecho o en sueños, en el remordimiento o en el temor, en el placer de la sublevación o en la ansiedad de la tentación (hay muy pocos hombres que no se reconozcan, en al menos una de éstas categorías), renuncia, compromiso, rupturas, neurastenias, confusiones irritantes y mezquinas de sueños, de obligaciones, de complacencias secretas: la mitad de las desgracias humanas se resumen en la palabra adulterio.³

En este sentido, el amor en occidente pondera como ideal a la pasión, y al amor, como cuestión del destino, el hombre es atrapado y consumido por el fuego del erotismo; supera a la sociedad, a la felicidad y la moral. La pasión se vuelve un deseo, se ama lo que hiere, a la desgracia; se despreocupa de conocer a la otra persona, su interés está en los peligros que acechan la relación feliz, lo que retrasa a la pasión, esperando un final catastrófico, conmueve la nostalgia, el recuerdo sobre la presencia. Los orígenes del mito son trastocados por el encuadre histórico en la religión, las leyes espontáneas del instinto y el sexo se tornan en obstáculos; retrasar el placer es una virtud.

³Ibiedm., p. 17.

1.2 Más allá del mito

Si bien el mito de Tristán e Isolda es el inicio de la construcción de la concepción del amor en occidente, la contradicción que de ella se desprende: «amor, pasión y muerte», ha sido objeto de estudio teórico, en todos los ámbitos y disciplinas. Siendo la aportación de Octavio Paz, en su obra *La llama doble amor y erotismo*, la que nos lleva al campo de la teoría social.

Paz compara al amor con el modelo de comunicación Emisor-Receptor, en donde si bien el diálogo es «la forma más alta de la comunicación, tiene un carácter contradictorio»⁴. Aún a pesar de su labor como puente, el pensamiento y el lenguaje, son tan abstractos como subjetivos. Para el emisor el diálogo es un intercambio de informaciones concretas y singulares, en tanto, para el receptor las ideas son abstractas y generales.

Incluso con sus contradicciones naturales, el amor para Paz es una forma de comunicación concreta que fusiona ideas, crea una comunión más allá del intercambio de representaciones, sin importar que su contenido sea general o particular, según sea el caso de quién lo ejerce. Acercándonos a una concepción más allá de las contradicciones naturales, la paradoja entre la contemplación Platónica y el cristianismo, se fusionan en la concepción contemporánea que occidente tiene del amor.

Mientras el Eros Platónico busca la desencarnación, Cristo se hizo carne para salvarnos, su amor es de encarnación. Platón se rige por la escala de la contemplación, hay participación, pero no reciprocidad, en tanto el cristianismo se rige por el amor a una divinidad, que misterio inefable, ha encarnado en un cuerpo, el Dios cristiano padece por los hombres, el amor es recíproco, porque el Creador está enamorado de sus criaturas.

⁴Octavio Paz. *La llama doble Amor y erotismo*. México, Editorial Planeta Mexicana, 1993, p.203.(Cada vez que se cite de la presente obra, se indicará junto al fragmento de la página de la cual este fue tomado)

La condenación del amor carnal, como un pecado en contra del espíritu no es cristiana sino platónica. Para Platón la forma es la idea, la esencia. El cuerpo es una presencia... la manifestación sensible de la esencia... la copia de un arquetipo divino: la idea eterna...El abrazo carnal entraña una degradación de la forma en substancia y de la idea en sensación.⁵

Para Platón la presencia se anula, reniega de su forma, porque llega a ser un pecado contra la esencia y, todo pecado se castiga. Si bien condena al amor físico, no, a la reproducción corporal «En *El Banquete*, llama divino al deseo de procrear: es ansia de inmortalidad» (p. 206).

La reproducción corporal no es parte del amor, adquiere un sentido ético para Platón «Es un deber político engendrar ciudadanos, y las mujeres deben ser capaces de asegurar la continuidad de la vida en la ciudad» (p. 206).

Al conjugar estos dos paradigmas, el amor humano es sinónimo del verdadero amor. «El amor es amor no a este mundo, sino de este mundo» (p. 207).

Principia y acaba en él mismo... Es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona. Esa persona es única y está dotada de libertad, para poseerla, el amante tiene que ganar su voluntad. Posesión y entrega son recíprocos (p. 210).

Para Octavio Paz el amor humano se concretiza a través de las historias del libro *El asno de oro* (o *Las Metamorfosis*) lo toma como el anuncio de la visión que mil años después cambiaría «la historia espiritual de Occidente» (p. 31), Paz retoma en la narración de *Eros y Psique* o *Los Misterios de Isis*, la «transgresión,

⁵Denise De Rougemont. *Amor y occidente*. México, Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, 2001, p. 204.

el castigo y la redención son elementos constitutivos de la concepción occidental del amor» (p. 31).

Eros divinidad cruel y cuyas flechas no respetan ni a su madre ni al mismo Zeus, se enamora de una mortal, Psiquis [...] Es una historia, dice Pierre Grimal, directamente inspirada por el Fedro, de Platón: el alma individual (Psiquis), imagen fiel del alma universal (Venus), se eleva progresivamente, gracias al amor (Eros), de la condición mortal a la inmortalidad divina»[...] La presencia del alma en una historia de amor es, en efecto, un eco platónico y lo mismo debo decir de la búsqueda de la inmortalidad, conseguida por Psiquis al unirse con una divinidad. Una inesperada transformación del platonismo: la historia es un cuento de amor realista (incluso hay una suegra cruel: Venus), no el relato de una aventura filosófica solitaria. (p. 30)

El amor se convierte en un espacio encantado por el encuentro de dos personas únicas, una para la otra, traspasa al cuerpo y el alma, es una elección predestinada, se pierde la voluntad, nace de un magnetismo misterioso, omnipotente pero seleccionado.

El pensamiento amor-pasión, según Paz, adjudica como íntima la relación entre amor y poesía. Ya sea a través de la poesía lírica o la novela, ambas son hilo conductor del sentimiento amoroso. Es un afán del hombre contemporáneo cultivar en el amor a la pasión, el camino, que conduce a la muerte. «Como todas las grandes creaciones del hombre, el amor es doble: es la suprema ventura y la desdicha suprema» (p. 210).

Estas representaciones del “sentimiento amoroso”, universal y personal al mismo tiempo, han adquirido vida en los trabajos artísticos –arquitectura, pintura, teatro, danza, literatura– y es a través de ellos que puede «distinguirse entre el sentimiento amoroso y la idea del amor adoptado por una sociedad y una época» (p. 34). Es un referente en todos los pueblos y civilizaciones a lo largo de la

historia. «La existencia de una inmensa literatura cuyo tema central es el amor es una prueba concluyente de la universalidad del sentimiento amoroso» (p. 34).

En estas historias los amantes pasan sin cesar por un sinfín de emociones, alegría, exaltación, desánimo, cólera, ternura, etc., “Al contrario del libertino, que busca a un tiempo el placer más intenso y la insensibilidad moral más absoluta, el amante está perpetuamente movido por sus contradictorias emociones” (p. 210).

En el ensayo de Paz, se habla del lenguaje popular que sigue la línea de Tristán e Isolda, los enamorados son eternamente vulnerables ante el amor, «como dice San Juan de la Cruz, es una llaga regalada, un cauterio suave, una herida deleitosa» (p. 211), pero su mismo desamparo es quien lo protege, «armados con su desnudez» (p. 211).

Los enamorados se enfrentan al ciclo de la vida, que culmina con la muerte, ya sea por la edad o por una enfermedad, por que el amor está hecho de tiempo y no hay remedio que lo detenga, se puede transfigurar a través de las obras de arte, pero nunca negarlo o destruirlo.

El amor es una respuesta... conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad. Todos los amores son desdichados porque todos están hechos de tiempo... son el nudo frágil de dos criaturas temporales y que saben que van a morir; en todos los amores, aun en los más trágicos, hay un instante de dicha que no es exagerado llamar sobrehumana: es una victoria contra el tiempo, un vislumbrar al otro lado, ese allá que es aquí, en donde nada cambia y todo lo que es, realmente es (p. 213).

Paz declara a la juventud como el tiempo del amor; aunque se puede transformar a través de la vida cotidiana, vejes y enfermedades; llegándose a vivir

en «com-pasión», entendido como el sentido de compartir y participar en el sufrimiento del otro. «La palabra pasión, significa sufrimiento y, por extensión, designa también al sentimiento amoroso» (p. 213). Pero es a través de la imaginación colectiva, que se han creado prototipos de los amantes perfectos, que cristalizan los sueños, temores, deseos obsesiones, y estos por lo general son parejas jóvenes.

En resumen, la cultura occidental interioriza al amor a través de la fusión del paradigma cristiano-católico, contradicción entre pasión y la muerte, que derivan en concepciones donde el amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; pero también es dicha, porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria. De manera tradicional, el amor es un compuesto indefinible de alma y cuerpo, desplegándose entre ellos una serie de sentimientos y emociones, que van de la sexualidad más directa a la veneración. De la ternura al erotismo.

En el amor hay rivalidad, despecho y odio. Los efectos de resentimiento, simpatías y antipatías, se mezclan en todas las relaciones amorosas, componen una relación única, diferente a las demás.

El sentimiento resultado de la transformación a través del tiempo del amor, es designado por el corazón, no por la cabeza o por el sexo, siendo el fruto último del amor que ha vencido a la costumbre, el tedio y a la tentación que nos hace odiar a todo aquello que se ha amado.

Si el amor es tiempo, no puede ser eterno. Está condenado a extinguirse o a transformarse en otro sentimiento. Es víctima del cansancio y la costumbre. La imaginación ha creado parejas de jóvenes amantes.

Al reconstruir la forma en que en occidente se asume el amor, Octavio Paz deja una mirada hacia el futuro. Predice un redescubrimiento al finalizar la edad moderna, del hombre dentro de la naturaleza, en el que puede emprender una transformación en el amor, convirtiéndose en el camino hacia la reconciliación con el universo.

1.3 El amor maduro

La vía que puede significar el amor, hacia la reconciliación del hombre con su propio entorno, se puede encontrar en los análisis humanistas que a propósito del amor realizó Erich Fromm, en su libro *El arte de amar*, quien da la oportunidad al individuo, de convertirse en responsable activo y reflexivo de sus relaciones amorosas.

En su teoría, declara que el amor no llega de manera espontánea, como se asume en occidente, sino que responde a la manera en que se trabaja. Siendo un sentimiento difícil, se requiere de una labor fecunda del que realmente quiera vivirlo. No importa la condición social, económica, profesional; si no hay un trabajo consiente que reconozca y aplique la humildad, coraje, fe, disciplina y el amor al prójimo, fracasará en el intento de llegar a tener una real capacidad de amar, consiente y plena.

El merito de Fromm, radica en su postura propositiva, la cual, al igual que Paz y De Rougemont, cuestiona el concepto que en occidente se tiene del amor, proveniente de las historia novelescas, cuestión mágica, placentera que se “encuentra” en el camino, mediante la “suerte”. Pensamiento proveniente de la aparente facilidad con la que el hombre desde pequeño encuentra el amor a través de su madre, familia, en los medios artísticos y de comunicación. Se piensa que este sentimiento es inherente a su carga genética, como un conocimiento adquirido, aplicado en la vida diaria, por lo que no merece estudio, ni razonamiento, porque es de sentido común.

La verdadera disyuntiva no es amar sino ser amado, la finalidad es encontrar ese objeto amoroso, sin pensar en la propia facultad de poder amar. El objeto no es dentro de sí mismo, sino un agente externo. Resultado de la transformación social que en el siglo XX tuvo la libre elección del “objeto amoroso”. Recordando que antes los matrimonios se hacían de común acuerdo entre familias:

En las últimas generaciones el concepto de amor romántico se ha hecho casi universal en el mundo occidental. En los Estados Unidos de Norteamérica, si bien no faltan consideraciones de índole convencional, la mayoría de la gente aspira a encontrar un «amor romántico», a tener una experiencia personal del amor que lleve luego al matrimonio. Ese nuevo concepto de la libertad en el amor debe haber acrecentado enormemente la importancia del objeto frente a la función.⁶

Para Fromm la tendencia consumista de la sociedad contemporánea, es otro factor que alimenta este amor romántico, al comprar se obtiene el elemento a desear, el hecho de “adquirir” es lo que te da valor, «de este modo dos personas se enamoran cuando sienten que han encontrado el mejor objeto disponible en el mercado, dentro de los límites impuestos por sus propios valores de intercambio» (p. 16).

Agregando nuevamente la inconsciencia del factor tiempo en el amor, el “amor eterno” se ve coartado por la ley natural de la vida. El desconocimiento de la temporalidad de lo que cree es el amor, ese primer apasionamiento, cuando el individuo siente que ha encontrado de forma mágica a ese objeto, generador de la atracción sexual y su consumación: «en realidad, consideran la intensidad del apasionamiento, ese estar “locos” el uno por el otro, como una prueba de la intensidad de su amor, cuando solo muestra el grado de su soledad interior» (p. 17). La cual volverá conforme su apasionamiento inicial vaya en descenso.

Esta idea de que el amor es algo fácil y no necesita estudio, pese a los inminentes fracasos en las relaciones humanas, incitó a Fromm a desarrollar una teoría que parte de la inteligencia racional del ser humano. Trabaja una conciencia de su pasado y de un futuro que irremediablemente terminará con la muerte, de él y de los que ama.

⁶ Erich Fromm. *El arte de amar*. México, Paidós, 2005, p. 15. (Cada vez que se cite de la presente obra, se indicará junto al fragmento de la página de la cual este fue tomado)

Al asumir a la muerte como parte de su existencia, el hombre se percata que está sólo, separado del mundo, adentrándose en un sentimiento de aislamiento, vergüenza, abandono e incluso de culpa.

Por lo que «la necesidad más profunda del hombre es, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad» (p. 24). Por lo que busca la unión, trascender en su propia vida para lograr una retribución. Ya sea mediante el trabajo incansable, la religión o las artes. El hombre busca pertenecer, alejarse del carácter de separación.

Una forma de desligarse de ese sentimiento negativo, puede ser a través de diversos estados orgiásticos inducidos. Los rituales que tienen sus orígenes en las tribus primitivas, son ejemplos de este tipo de solución, se fusionan sin sentimiento de culpa, se comparan con la experiencia del orgasmo sexual.

Ese sentimiento de satisfacción que produce el orgasmo, hace sentir al hombre integrado, aprobado, pero al no estar estos ritos integrados en la cotidianeidad de la cultura occidental, el hombre puede llegar a encontrar su refugio a la soledad, en las drogas y el alcohol, aunque al final un alto consumo produce vergüenza y miedo con lo que se sobre polariza su separatidad. El remedio acrecentar el mal.

Otro remedio utilizado por el hombre para superar ese sentimiento de soledad, es su integración incondicional a la sociedad, la cual le crea un sentido de pertenencia, está unido a ella, aún a costa de su sometimiento y de un conformismo prácticamente inconsciente. A manera de espejismo cree en su individualidad, en su propia elección, ya sea de religión, partido político, etc., y sin darse cuenta, para que sean aprobados sus ideales deben pasar por el consenso de la mayoría. «La sociedad contemporánea predica el ideal de la igualdad no individualizada» (p. 31), busca una estandarización, sutil, rutinaria, para que no existan fricciones y así funcionar en masa, convencido el ser humano de que siguen sus propios intereses.

Pero este sometimiento no es suficiente para calmar su sentido de separatividad, se percibe un fracaso al ser parte de este conformismo, la rutina es otro factor predominante, prácticamente todo está prescrito, incluyendo algunos sentimientos como la alegría, tolerancia, responsabilidad, tiene que funcionar bajo ciertas leyes de usos y costumbres para llevar una buena convivencia y evitar dificultades; en el trabajo se tiene que integrar a la dinámica, respetando las actividades y los horarios, incluso el entretenimiento es repetitivo.

¿Cómo puede un hombre preso en esa red de actividades rutinarias recordar que es un hombre, un individuo único, al que solo le ha sido otorgada una única oportunidad de vivir, con esperanzas y desilusiones, con dolor y temor, con el anhelo de amar y el miedo a la nada y a la separatividad? (p.32)

«La solución plena está en el logro de la unión interpersonal, la fusión con otra persona, en el amor» (p. 33). Esta aparente solución es el motor que mueve al mundo, a la sociedad y sus familias, «es el impulso más poderoso que existe en el hombre» (p. 35). El cual peligrosamente puede centrarse en la unión simbiótica, donde se corre el riesgo del sometimiento.

La unión simbiótica tiene su patrón biológico en la relación entre madre embarazada y el feto. Son dos, y sin embargo, uno solo. Viven [juntos] (sym-biosis), se necesitan mutuamente. El feto es parte de la madre y recibe de ella cuanto necesita; la madre es su mundo, por así decirlo; lo alimenta, lo protege, pero también su propia vida se ve realizada por él. En la unión simbiótica psíquica, los dos cuerpos son independientes, pero psicológicamente existe el mismo tipo de relación (p. 35).

En términos clínico Fromm lo define como el masoquismo, la persona sometida no corre riesgos, está bajo la sombra e indicaciones de aquel que lo reprime, no hay fusión, es más bien pertenencia, que lo aleja de manera ilusoria del sentimiento de separatividad, porque pierde su individualidad e integridad,

entrega cuerpo y pensamiento. Al igual que su antónimo, el sádico, es dependiente de su masoquista, se fusionan sin llegar a la integridad, el necesita al débil para sentirse acrecentado, la diferencia radica en las cuestiones físicas, humilla, lastima, pero en lo emocional los dos están sin darse cuenta tratando de alejarse de su propia soledad, por lo que corren el riesgo de cambiar de papeles en sus relaciones y conductas, el sádico a veces puede llegar a ser masoquista.

En contraste con la unión simbiótica, el amor maduro significa unión, condición de preservar la propia integridad, la propia individualidad. El amor es un poder activo del hombre; un poder que atraviesa las barreras que separan al hombre de sus semejantes y lo une a los demás; el amor lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad, y no obstante le permite ser él mismo, mantener su integridad. En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos (p. 37).

Entendiendo el término actividad como la realización de acciones que tiene como fin un objetivo en específico, motor de cambios en situaciones reales. Sin embargo, no debe perderse de vista el motivo que induce a dicha actividad, porque cuando se pierde en la irracionalidad, el objetivo acrecienta el sentimiento de soledad, dejando nuevamente en el hombre una profunda sensación de inseguridad, encontrando refugio en el trabajo incesante, para dejar de pensar, donde el objeto se transforma en ambición.

Estos referentes conductuales motivados por el miedo inconsciente a la soledad, confiere el valor fuera de las personas. El amor en occidente esta fuera del individuo, él no lo crea, es cuestión de destino o suerte.

Fromm busca un cambio, donde el principal actor no es la pócima mágica, sino el mismo hombre, apela como ya se comentó, al razonamiento, apuesta por el trabajo activo, disciplinado, responsable y sobre todo a una integración

participativa del mismo hombre en sus decisiones, teniendo como resultado un Amor Maduro.

En el ejercicio de un afecto afectivo, el hombre es libre, es el amo de su afecto; en el afecto pasivo, el hombre se ve impulsado, es objeto de sus motivaciones, de las que no se percata...La envidia, los celos, la ambición, todo tipo de avidez, son pasiones; el amor es una acción, es la práctica de un poder humano, que sólo puede realizarse en la libertad y jamás como resultado de una compulsión. (p. 38)

Para Fromm, el amor es una actividad continua, no viene de un súbdito arranque, va más allá de recibir, entrega su vitalidad, su fortaleza, la experiencia lo hace feliz, sin pensar que el dar es una virtud, porque al reconocerlo de esa manera se convierte en una acción de sacrificio, de dolor.

El que ama de manera madura, racional, no sufre, no piensa en que está perdiendo, está proyectando su ser, está compartiendo, se da a sí mismo. «Al dar así de su vida, enriquece a la otra persona, realza el sentimiento de la otra al exaltar el suyo propio» (p. 41). La otra persona se siente agradecida, conlleva una retroalimentación, «El amor es un poder que produce amor» (p. 41), el resultado del amor maduro.

Entre las acciones que se viven dentro de éste amor es ofrecer alegría, interés por la otra persona, comprensión, conocimiento e incluso compartir su tristeza. El amor es fértil, pero, al igual que el odio, agresión genera agresión, por lo que se debe tener una plena conciencia de los motivos y objetivos, siendo congruente con las acciones.

El amor maduro se adapta según el objeto amoroso al que se refiera, y como todo arte, tiene códigos imprescindibles a cumplir en cualquier forma de amar, de los cuales Fromm habla de cuatro elementos básicos, que deben estar presentes:

a) Cuidado

«El amor es la preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos» (p. 43), implica cuidado, el ejemplo más evidente es el de la madre hacia su hijo, lo alimenta, lo baña, le proporciona bienestar físico, lo protege para que crezca, ejerce una actividad diaria para lograr ese objetivo, de igual forma pasa en las relaciones del hombre con la naturaleza y su entorno, si no hay una preocupación activa no hay amor, «se ama aquello por lo que se trabaja, y se trabaja por lo que se ama» (p. 44).

b) Responsabilidad

El cuidado más la preocupación dan como resultado la responsabilidad, no en el sentido de una imposición externa que deriva en una obligación, en su verdadero significado «ser responsable significa estar listo y dispuesto a responder» (p. 44), es un acto voluntario, es la respuesta a las necesidades expresadas o no de otro ser humano y de sí mismo, en el caso de la madre y su hijo la responsabilidad está en el cuidado de sus necesidades físicas, en el amor adulto en el cuidado de las necesidades psíquicas del otro.

c) Respeto

«El respeto significa la capacidad de ver a una persona tal cual es, es tener conciencia de su individualidad única... no significa temor y sumisa reverencia (respicere= mirar)» (p. 45), es la preocupación de que la otra persona se desarrolle y crezca sin infringir o tratar de cambiar algo en ella. Al amar con respeto se logra la independencia personal a través la libertad absoluta de la otra persona. «El amor es hijo de la libertad, nunca de la dominación» (p. 45).

d) Conocimiento

El conocimiento tiene una mención especial en estos cuatro elementos del amor, si no se conoce a la otra persona, no se puede respetar; el cuidado y la responsabilidad se pueden ejercer gracias al conocimiento; es un deseo específicamente humano, el hombre quiere poseer para lograr derrumbar el muro de la separatividad que lo mantiene angustiado.

El objetivo del conocimiento es penetrar en el otro. De manera noble y razonada el conocimiento permite abrirse y profundizar tanto en la propia personalidad como en la de los otros. «El amor es la penetración activa en la que otra persona, en la que la unión satisface mi deseo de conocer. En el acto de fusión te conozco, me conozco a mí mismo, conozco a todos...» (p. 48).

«El amor infantil sigue el principio: Amo porque me aman. El amor maduro obedece al principio Me aman porque amo. El inmaduro dice Te amo porque te necesito. El amor maduro dice te necesito porque te amo » (p. 59). De manera ideal, la capacidad de amar al igual que el objeto amoroso evolucionan.

Por ejemplo, al nacer él bebe encuentra en la madre la fuente que alimenta sus necesidades, en la infancia se da cuenta que lo aman porque es él, le festejan todas sus gracias porque lo aman, hasta que la idea de producir se le viene a la mente, retribuir lo que le han dado sus padres, «la idea del amor se transforma de ser amado a amar, en crear amor» (p. 58).

En la adolescencia se da cuenta que debe existir la reciprocidad, el otro es tan importante como él, satisface las necesidades de la otra persona, encontrando que es más importante dar que recibir, siente una nueva sensación de unión, abandona la soledad y el estado de separatividad.

La relación con los padres es de vital importancia, es la que marca el desarrollo del individuo para conseguir con éxito la madurez, en la cual se amara tanto a la conciencia materna como la paterna, se libera de sus figuras externas y las interioriza, asimilándolas en equilibrio:

La conciencia materna dice: No hay ningún delito, ningún crimen que pueda privarte de mi amor, de mi deseo de que vivas feliz. La conciencia paterna dice Obraste mal, no puedes dejar de aceptar las consecuencias de tu mala acción, y especialmente tienes que cambiar si quieres que te aprecie (p. 93).

De otra manera sin este equilibrio se da paso a la neurosis, hasta convertirse el individuo en un ente dependiente de la imagen materna o paterna, envuelto en un comportamiento disfuncional en el que la separatividad y sus consecuencias estarán presentes.

El amor es una actitud de vida, un individuo emocionalmente maduro no solo centra su atención en una sola persona, en un solo objeto, desarrolla relaciones sanas con su ambiente y el mundo en general, amar es una facultad. De manera errónea, se cree que el hecho de amar a una sola persona es muestra de la intensidad de su amor. “Si amo realmente a una persona, amo a todas las personas, amo al mundo, amo la vida. Si puedo decir a alguien «Te amo» debo decir «Amo a todos en ti, a través de ti amo al mundo, en ti me amo también a mí mismo»”. (p. 65)

1.4 Los objetos amorosos

Fromm habla del amor como una facultad, una fusión interpersonal, el impulso que mueve a la sociedad, donde el hombre es el creador. Deja atrás la idea divina, las pócimas y el dolor. El amor como ya se mencionó, tiene la habilidad de transformación según sea el objeto amoroso, entendiendo como objetos amoroso, el tipo de relaciones que el hombre desarrolla a lo largo de su vida, las cuales han tenido una presencia constante en la historia de la cultura occidental. Y que me permito categorizar a continuación:

a) Amor fraternal

Esta es la base para todos los tipos de amor, cuenta con los cuatro elementos esenciales responsabilidad, cuidado, respeto y conocimiento, se caracteriza por su falta de exclusividad: ama a al prójimo como a ti mismo, es el mayor regalo de la raza humana a la raza humana, vive en las acciones de unión, solidaridad y reparación con los otros, olvidándose de los prejuicios superficiales, se preocupa por llegar y conocer el núcleo de las personas, es un estado en donde se brinda apoyo, el cual todos en algún momento necesitan, ve claramente

que la invalidez no es un estado permanente, como lo es la capacidad humana de pararse y continuar caminando sobre sus propios pies.

b) Amor materno

Es el más elevado y sagrado de todos los vínculos emocionales, «Requiere la generosidad y capacidad de dar todo sin desear nada salvo la felicidad del ser amado» (p. 71), es una relación de protección hacia el otro, uno necesita y el otro satisface, ejercido a través de dos principales etapas: En la primera, la madre se encarga de proveer la afirmación del hijo en el mundo a través de la responsabilidad y el cuidado para lograr la conservación de su pequeño «es una afirmación incondicional de la vida del niño y sus necesidades» (p. 68).

La segunda etapa, va más allá de la mera confirmación; «Es la actitud que inculca en el niño el amor la vida» (p. 69). La madre se trasciende en él, convirtiéndose en la plena realización del amor materno, un trabajo continuo presente en el crecimiento y desarrollo del niño. Expresada en el simbolismo bíblico de la Tierra Prometida⁷, plena de leche y miel, la leche como símbolo del primer aspecto de amor, el cuidado, en tanto la miel simboliza la dulzura de estar vivo de amar la vida, la actitud ante ella. Este amor por la vida de la madre es contagioso, su objetivo es alentar al niño para que tenga una vida plena cuando ella no esté, está basado en la separación, «dos seres que estaban unidos se separan» (p. 71), siendo el amor materno el alentador de este desprendimiento, arraigado en la propia existencia, como es incondicional, «también es omniprotector y envolvente...pero, no puede controlarse o adquirirse» (p. 58), la privación del amor materno produce un sentimiento de abandono y desesperación.

c) Amor paterno

En tanto el amor materno es incondicional –en el sentido ideal del amor –, el del padre es condicional, debe ganarse. Su principio es: «te amo

⁷ La tierra es reconocida como un símbolo materno.

porque llenas mis aspiraciones, porque cumples tu deber, porque eres como yo» (p. 61).

Sus cualidades son la disciplina, la independencia, fomenta la habilidad de dominar la vida por sí mismo. La obediencia es la principal virtud cuyo castigo en caso de infringirla, es la pérdida del amor del padre, diferenciándolo también del amor materno por el hecho de que se puede ganar, el padre guía, enseña, «es paciente y tolerante, no es amenazador y autoritario. Debe darle al niño que crece un sentido cada vez mayor de la competencia, y oportunamente permitirle ser su propia autoridad y dejar de lado la del padre» (p. 62).

Significa el pensamiento, la ley y el orden hechos por el hombre, le muestra el camino de la disciplina, los viajes y la aventura.

d) Amor erótico

Es el anhelo de la fusión con otra única persona, haciéndolo exclusivo «Amar desde la esencia del ser y vivenciar a la otra en la esencia de su ser» (p. 76), el amor por la humanidad siempre está latente, únicamente se excluye al momento de la unificación erótica, motivado por un deseo físico, se busca lograr intimidad a través del contacto sexual, es un acto de voluntad por lo que es una atracción completamente individual, única entre dos personas específicas, que establecen un interés común frente al mundo.

Es la forma de amor más engañosa, porque se puede confundir con el sentimiento del enamoramiento, se explora rápidamente al otro, por lo que tiene una corta duración, la intimidad tiende a diluirse conforme pasa el tiempo, por lo que se buscará la fusión en otro ser, estimulado por la angustia a la soledad, la vanidad e incluso el deseo de destrucción.

e) Amor a Dios

La necesidad de superar la separatidad a través de la unión, es la base del amor, teoría que también se aplica en la forma religiosa del amor. Esta configuración del concepto de Dios está históricamente condicionada, «la naturaleza de su amor a Dios, corresponde a la naturaleza de su amor al hombre» (p. 105), determinada por la estructura de la sociedad en que se vive.

A través de la historia, Fromm reconoce dos lógicas que han polarizado la forma de asumir la imagen de Dios: La Paradójica, su esencia radica en el acto y no en el pensamiento, lo importante es la forma correcta de vivir, la acción precisa sobre la creencia, siendo las religiones orientales los mejores ejemplos (Taoísmo, Budismo, etc.), aplica la tolerancia y se esfuerza por la auto transformación.

En tanto la lógica Aristotélica es la que ha regido el pensamiento occidental. La verdad fundamental se espera encontrar en el pensamiento correcto, aunque la acción correcta es importante, es superada por el pensar, esta actitud evolucionó formando los dogmas que llevaron a considerar la fe en Dios, como la principal actividad religiosa, además de darle paso al pensamiento científico y a la construcción de la iglesia católica, donde la iglesia y la virgen simboliza a la madre, es un regreso y auto confirmación del vínculo familiar, el amor a Dios no puede separarse del amor a los padres.

Dios padre es el principio de la fusión latente, el manantial de toda presencia, la totalidad que el ser humano desea alcanzar, el reino del mundo espiritual, visto a través del pensamiento occidental contemporáneo, la palabra *Dios* denota al jefe de la tribu y a la nada absoluta: «el amor a Dios, es esencialmente lo mismo que la fe en Dios, en su existencia, en su justicia, en su amor. El amor a Dios es fundamentalmente una experiencia mental» (p. 104).

El amor maduro es el que toma a Dios como parte de él, al igual que con sus padres, el ser humano incorpora la figura de Dios, se hace uno con él, «solo

habla de Dios en un sentido poético y simbólico» (p. 105). Si el hombre ama a Dios es porque ama al hombre.

f) Amor en el matrimonio

«Amar a alguien no es meramente un sentimiento poderoso, es una decisión, un juicio, una promesa. Si el amor no fuera más que un sentimiento, no existirían bases para la promesa de amarse eternamente» (p. 76). El amar es un acto de voluntad, de compromiso, en esencia no importa quienes son las dos personas, una vez que se oficia la boda, el acto de voluntad debe garantizar la continuidad del amor. Se ejerce una satisfacción sexual adecuada como resultado del amor, no de una buena técnica amorosa, en los casos de frigidez los estudios han demostrado que las causas no radican en el uso de las técnicas apropiadas, sino en las inhibiciones que imposibilitan amar, como el temor o el odio, por la otra persona. En conclusión se vive una fusión y unión plena de la pareja.

1.5 La inmadurez del amor

La idolatría, sentimentalismo y neurosis, tiene una mención aparte, Fromm, las considera desviaciones del amor, no son objetos amorosos, son formas de amar mal entendidas por quien las ejerce.

a) Idolatría

Este es un pseudo amor, el que más se ha expresado en las novelas y películas, como: “El gran amor”, es el enajenamiento de los propios poderes, los cuales los proyecta en el ser amado, lo idoliza, como el fin de sí mismo, contenedor de todos los bienes, conductor de todo el amor, la luz y la dicha. El que ama pierde toda su fuerza, se pierde así mismo en la otra persona, su inicio es vehemente, intenso y precipitado, suele describirse como el verdadero y gran amor. La misma intensidad hace difícil que a la larga alguna persona responda de igual forma a las expectativas de su adorador, produce una desilusión profunda, la cual lleva a una nueva búsqueda, aunque cabe la posibilidad de que dos

personas se idolatren, lo que en caso excesivo puede llevarlos a vivir una psicosis compartida.

b) Sentimentalismo

Este amor solo se experimenta en la fantasía, no de la fusión real con una pareja, en cuanto desciende en el aquí y ahora se detiene. «La forma más común es la gratificación amorosa sustitutiva que experimenta el consumidor de películas, novelas románticas y canciones de amor. Todos los deseos insatisfechos de amor, unión e intimidad hallan satisfacción en el consumo de tales productos» (p. 126). El espectador puede llegar a compartir hasta las lágrimas el amor feliz o desgraciado que se proyecta en la pantalla, es su forma de satisfacer sus deseos de amor, unión y separatividad.

Otra fachada del amor sentimental es la abstracción del tiempo, se vive en el pasado y en el futuro, se olvida de su presente, lo utiliza como alienante de su tormentoso presente. «Recuerda sentimentalmente su infancia y a su madre -o hace planes de felicidad futura-» (p. 127).

c) Neurosis

A través de la utilización de medios proyectivo, se evade de los propios problemas, centralizándolos en los de la persona amada, es ávido de captar hasta los mínimos defectos de la otra persona, ignorando los propios, su felicidad radica en evidenciar y corregir los defectos del otro.

Existe también la proyección de los propios conflictos hacia los hijos, cuando alguien siente que no ha logrado darle sentido a su vida, busca dársela a través del manejo de la vida de los hijos.

El amor para Fromm -parafraseando el título de su libro- , es un arte, como la pintura, la música, la literatura, etc., donde necesariamente tiene que existir un realizador, en nuestro caso, Giuseppe Tornatore.

El amor sólo es posible cuando dos personas se comunican entre sí desde el centro de sus existencias... Solo en esa experiencia central está la realidad humana, sólo allí hay vida, solo allí está la base del amor. Experimentando en esa forma el amor, es un el desafío constante; no un lugar de reposo, sino un moverse, crecer, trabajar juntos, que haya armonía o conflicto, alegría o tristeza, es secundario con respecto al hecho fundamental de que dos seres se experimentan desde la esencia de su existencia, de que son el uno con el otro al ser uno consigo mismo y no al huir de sí mismo. Solo hay una prueba de la presencia del amor: la hondura de la relación y la vitalidad y la fuerza de cada una de las personas implicadas; es por tales frutos por los que se reconoce al amor (p. 130).

El amor no es una elección, es un trabajo activo, introspectivo, con la capacidad de transformación, como todo arte, es la representación de su creador, por lo tanto, el ser humano se vuelve responsable y consciente de sus acciones. Si no se hace de manera racional, el hombre acepta de manera inconsciente, pasiva, la «suerte» que le toque en el amor, buscando la pócima mágica, sobrenatural de Tristán e Isolda, por medio de la cual escapa a momentos de su sentimiento de soledad.

1.6 Los periodos básicos del amor

En este contexto de la temporalidad, el tiempo adquiere una especial revisión, siguiendo con él filtro del amor maduro, racional, se permea un estudio cuantitativo, aplicado por el Departamento de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por el Dr. Carlos Yela García, que tuvo como objetivo poner a prueba, un Modelo Teórico Estructural del Amor⁸.

⁸ *Curso temporal de los componentes básicos del amor a lo largo de la duración de pareja*. 1997. Yela, C. Revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad de Oviedo, España. «<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=72790101>». Consultado el 5 de agosto, 2012.

En dicho estudio se postularon cuatro dimensiones básicas del amor, Pasión Erótica, Pasión Romántica, Intimidad y Compromiso, con el fin de determinar el curso temporal de los componentes a lo largo de la relación de pareja, el análisis global de los elementos sugiere la existencia de tres fases fundamentales en la evolución del amor:

- a) Enamoramiento
- b) Amor pasional
- c) Amor compañero

La Pasión Erótica (*PE*), se refiere a la dimensión física-fisiológica del amor, activación general, deseo sexual, taquicardia, atracción física. Crece rápidamente ante los estímulos asociados a la atracción física, fisiológica y excitación erótica. Pronto alcanza su máximo nivel, y pronto desciende.

La Pasión Romántica (*PR*), éste factor agrupa un conjunto de ideas y de actitudes vehementes sobre la pareja, (propias del romanticismo occidental del siglo XX), la idealización, la creencia de que hay algo «mágico» en la relación, se identifica a la pareja con el ideal romántico, se cree que el amor es el omnipotente camino a la felicidad, se crecimiento es más prolongado que el Erótico. En su inicio activa la atribución fisiológica de la atracción física, hacia el otro. Su disminución, aunque más leve y paulatina que la Erótica, será debida esencialmente a la convivencia en pareja, lo que supone la progresiva reducción de insertidumbre y de la atención selectiva; además su atracción por lo novedoso, los deseos de seducir y ser seducido van desapareciendo naturalmente.

En tanto la Intimidad (*I*), es un componente no pasional, reúne matices recíprocos relativos al apoyo afectivo, comprensión, comunicación, confianza, confort con la pareja, etc. La Intimidad crecerá con la convivencia y el paso del tiempo, que aumentará las metas, amistades, emociones, lugares compartidos, lo que brinda estabilidad entre la pareja.

El último factor Compromiso (*C*) es la decisión de mantener la relación por encima de los problemas rutinarios, debido a la importancia conferida a la relación y a la otra persona. Al igual que la (*I*) su componente no es pasional, su crecimiento es más demorado y paulatino, según vaya creciendo y evolucionando su interdependencia, tanto material como personal entre la pareja; quienes reciben la presión de las normas sociales. Es la satisfacción en la relación, es el principal responsable de la unión entre la pareja.

Aunque el estudio reconoce que una pareja puede mantenerse unida sin la presencia de un (*C*) amoroso, por motivos de otra naturaleza como los hijos, la dependencia económica, el temor a la soledad, el «qué dirán», la falta de fuerza para empezar otra vez, etc.

Dentro de las conclusiones de dicha investigación, se respalda la hipótesis de las tres fases principales, dentro de la relación amorosa, una fase inicial y breve enamoramiento, una posterior de amor pasional, y la más larga fase: amor compañero.

La primer fase comprende los primeros meses de la relación, según su muestra hasta el medio año, el Enamoramiento, es un periodo relativamente breve en que se produce un vertiginoso aumento de todos los componentes amorosos, donde sobresale el (*PE*) al alcanzar su punto máximo de la (*I*), el componente de menos importancia es el (*C*), especialmente en los primeros meses, la persona se ve envuelta en un tumultuoso vagaje de emociones nuevas e intensas hacia el otro.

La etapa intermedia del amor, el Amor Pasional, es la segunda fase, la (*PE*) paulatinamente se va acercando a la (*PR*), su tiempo de duración va de los cinco meses de iniciada la relación, hasta los cuatro años aproximadamente, cuando empiezan a descender ambos componentes pasionales, el componente (*C*) cobra fuerza y la (*I*) va aumentando con fuerza.

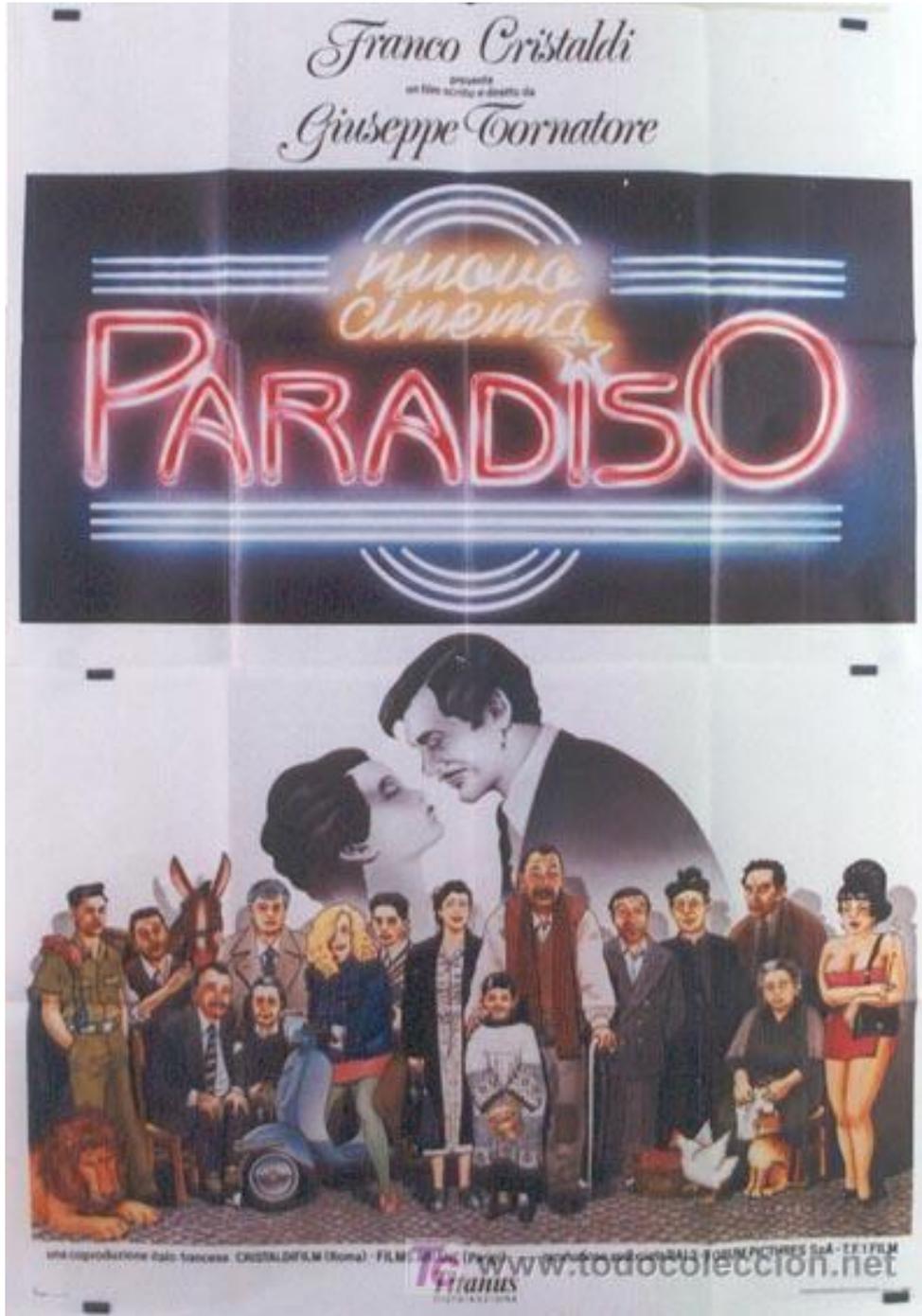
El Amor Compañero, es la tercer y última fase, comienza aproximadamente a partir del cuarto año, término que se puede emplear para sustituir el amor

conyugal, que no necesariamente tiene que suceder, y es cuando el (C) y la (I) alcanzan su máximo nivel.

Este estudio trata de explicar la estructura y dinámica del fenómeno amoroso y la confirmación del modelo para estudios posteriores, que supondrán aplicaciones prácticas futuras.

El amor en la cultura occidental contemporánea, ha sido objeto de análisis en diversas disciplinas, por su permeabilidad en todos los campos sociales, su teorización permite ordenar y establecer las condiciones bajo las que se realizarán nuevos estudios o simplemente para un conocimiento personal. Desde el Mito de Tristán e Isolda, donde el objeto «el amor» domina al sujeto, hasta la teoría del arte de amar de Fromm, quien invierte el paradigma -el sujeto controla al objeto-, el amor adquiere un carácter formativo y disciplinario, que utilizaré en el tercer capítulo.

2. *Cinema Paradiso* del realizador a los premios



Cartel original del estreno de la película *Cinema Paradiso* en Italia, 1988, Diseñado por Cecchini, 1988, disponible en <http://www.todocoleccion.net/t01986-cinema-paradiso-tornatore-vespa-poster-original-italiano-140x200-a-x20049811>

2.1 Giuseppe Tornatore: un sueño hecho en Sicilia

Salí a los 27 de Sicilia, demasiado tarde, la corteza ya se había formado y los defectos que los sicilianos también. Introverso, un soñador, sensible, implacable, ambicioso, a veces insostenible. Para llegar a mi meta no miro a nadie.

Giuseppe Tornatore

Como aportación a una mejor comprensión de un filme se puede tomar en cuenta, además de la historia, el contexto que lo rodea. En este caso, la médula espinal de *Cinema Paradiso* es Giuseppe Tornatore, quien a los 32 años, logró plasmar un sentido de melancolía y pérdida, propia de una persona mucho más experimentada en éste filme de 1988, el cual escribió, produjo, dirigió y editó.

Un homenaje al cine que vivió desde su infancia y que en ese momento, sentía que la tecnología lo estaba dejando en el olvido, incluso de manera textual, se llega a comentar en el filme «Ahora el cine, es sólo un sueño».

Si bien a los treinta años recibió la atención mundial por su filme, su trayectoria laboral inicia en la niñez. Tornatore nace el 27 de mayo de 1956, en el pequeño pueblo de Bagheria, ubicado a 14 km de Palermo, la capital de Sicilia, Italia, a tan sólo 11 años de terminada la Segunda Guerra Mundial.

Trae la carga enigmática del pueblo siciliano, arraigado a sus raíces, con ese dejo de nostalgia por la misma necesidad de emigrar para sobrevivir, tratando de defender su lengua, sus tradiciones, su historia.

Enfrenta la crisis de la posguerra en una pequeña provincia italiana, donde la política estaba polarizada, «los buenos éramos los comunistas, los malos eran demócratas cristianos»⁹, además de los escuadrones fascistas que peleaban su territorio.

⁹ *Arriba película de Tornatore: Si es nuestra Baaria*. 23 de septiembre 2009. Di Carlo Mario. La Repubblica.it, sección: Palermo, pág. 1. «<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/09/23/arriva-il-film-di-tornatore-si-la.html?ref=search>». Consultado el 28 de enero 2012.

Su padre, Peppino Tornatore miembro desde muy joven de la Confederación General italiana del Trabajo (CGIL), movimiento sindicalista y ex concejal de Bahgeria, les dio la oportunidad de crecer –a él y a sus otros 3 hermanos– en un contexto revolucionario, de lucha, unión y apoyo familiar, como él mismo recuerda:

Yo siempre digo que he vivido una infancia feliz. Difícil, porque eran tiempos muy duros. Nací en el 56, la guerra hacía poco que había terminado. Viví en un contexto muy modesto, pero tuve la fortuna de una infancia feliz, porque siempre fui educado por mis padres de modo que siguiera mis ideas, para que no dejara de ser un hombre libre, y siempre fui ayudado y apoyado por ellos. Me acompañaron en mi propia batalla personal para seguir mis sueños y tengo recuerdos muy felices. No me siento disgustado con mi familia, al contrario. Me sentí muy consentido. Y dejaron que tomara mi propia vida, solamente mi propia vida.¹⁰

La primera vez que Tornatore recuerda haber pisado una sala cinematográfica, contaba con cuatro años de edad. Acompañado de su padre entró al *Supercinema Bagueria*, para ver *Vu du Pont* (1961) del cineasta norteamericano Sidney Lumet (1942-2011), cinta basada en el texto *Panorama desde el puente* (*A view from the bridge*) del escritor y guionista Artuhr Miller (1915-2005).

La escena que más impactó al pequeño Peppuccio fue cuando el protagonista, encarnado por el italiano Raf Vallone (1916-2002), enfrentaba con disparos en una ruda batalla a sus adversarios, teniendo como fondo una blanca ciudad cubierta de nieve en plena navidad.

¹⁰ *Me he quedado absolutamente fascinado con el público cubano, afirma Giuseppe Tornatore.* 11 de enero 2010. Pérez Amaury. Cuba debate, contra el terrorismo mediático.
«<http://www.cubadebate.cu/noticias/2010/01/11/giuseppe-tornatore-fascinado-con-el-publico-cubano/>».
Consultado el 25 enero 2012.

En aquella dramática y rápida secuencia, note que los rayos brillantes (...) llegaban a abrirse paso entre ese espacio humeante de la sala hasta convertirse en un cono de luz, cuyo origen moría misteriosamente en una ventana lejana, suspendida en lo alto, detrás de los espectadores. Pensé, ¿qué habría detrás? Ahí estaba la clave del enigma, allí nace la historia y sus personajes. Más allá del recurso rectangular se escondía alguien que construía todas las imágenes del espectáculo maravilloso, ante el cual estábamos como hipnotizados.¹¹

Por mucho tiempo creyó en esa extravagante teoría, uniéndola con cada filme que veía: *Espartaco*, *Ulises*, *Drácula*, *Los trabajos de Hércules*, *Los argonautas*, *El Gatopardo*, *Ben Hur*. Hasta que en 1965, a la edad de nueve años pudo conocer lo que había detrás de esa ventana rectangular.

La oportunidad se la dio el *Cine Capitol*, de su natal Sicilia. La gran emoción de conocer la gigantesca máquina que proyectaba las películas fue inmediata, seguida de una profunda desilusión.

Era sólo una habitación angosta, que no tenía nada de mítico; ni los personajes y los lugares se creaban ahí. El proyccionista era una persona cualquiera: no era ese semidiós que él había creado en su imaginación. Aun así le preguntó si podía volver a ese lugar y con un ligero movimiento de cabeza asintió afirmativamente. «Había perdido una fantasía, pero gane un amigo: Mimmo Pintacuda»¹².

Esta amistad le dio más que sólo la posibilidad de asistir a la cabina; tuvo la oportunidad de conocer a un personaje que lo llevaría prácticamente de la mano en su camino por el mundo de las imágenes, en los primeros años de su vida.

¹¹ Prólogo escrito por Tornatore para el libro *Mimmo Pintacuda, 50 años de fotografía*. 2007. Editorial Novità. «<http://www.falconeriuniti.it/Pintacuda.htm>». Consultado el 07 febrero 2012.

¹² Ibidem.

Si bien Pintacuda era un proyccionista como él Alfredo de *Cinema Paradiso*, Mimmo era además un artista de la fotografía. En las largas tardes de proyección, mentalmente se alejaba de esas imágenes del celuloide para pensar en la realidad que captaría con su lente; era un apasionado de retratar la vida real de Bagueria; además de cubrir bodas, bautizos, comuniones, toda clase de eventos, trabajo que años más tarde Giuseppe también ejercería.

Inmediatamente Tornatore se ofreció como su ayudante, el pequeño Peppuccio disfrutaba ser su aprendiz; su familia, acostumbrada al trabajo, aceptó que trabajara al lado de un fotógrafo, sin imaginar las puertas que le estaban abriendo.

A los nueve años, Tornatore se volvió inseparable de Pintacuda, mientras el pequeño cargaba el tripié, aprendía el arte de cazar imágenes. El mejor momento llegó muy poco tiempo después, cuando Mimmo le prestó su cámara *Rolleycord*: el resultado fue más de un centenar de tomas de los 9 a los 18 años, su etapa más fructífera con la cámara fotográfica.



Cámara Rolleycord

Con la escuela de su buen amigo Pintacuda, parecía que desde niño estaba consciente y manipulaba lo que quería captar, demostrando gran talento para narrar, a través de sus imágenes, las historias de su Bagueria.



Fotografías originales de Tornatore, de izquierda a derecha: Davanti a una cappelletta 1966, Il Circo 1967, Sulla soglia, s.f.

Tornatore apenas se recuperaba del impacto de la fotografía en su vida, cuando un año después, en 1965, recibía su primera cámara de cine (8mm), con la que empezó a correr y captar escenas de la vida en Sicilia.

De forma paralela la industria cinematográfica también se estaba revolucionando. Los clásicos hollywoodenses seguían en boga; el neorrealismo italiano, desde 1945, había cambiado la forma de hacer y ver el cine, impulsado por los sectores intelectuales, universitarios, acercándose al realismo del pasado para crear un cine de carácter más bien testimonial y de autor.

Alejándose de esa “realidad” del centurión romano, el mafioso, “el neorrealismo describe al oficinista, al maestro jubilado”¹³. Como lo apunta el historiador Marcos Ripalda: “El cine era una poética audiovisual alejada, en

¹³ Marcos Ripalda. *El neorrealismo en el cine italiano de Visconti a Fellini*. España, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005. pág.10.

muchos de los casos, de los problemas reales”¹⁴. Regla que el neorrealismo vino a ajustar. Este movimiento retrata las clases trabajadoras, sus vidas después de la Segunda Guerra Mundial, las producciones cinematográficas se humanizan. Lo importante no es el presupuesto, sino la historia.

Así, entre las nuevas corrientes de Hollywood, el neorrealismo, el cine italiano de la época, y sobre todo su trabajo con Pintacuda, Tornatore fue creciendo y retroalimentándose de su contexto, a la par de sus deberes escolares; estudió en el *Liceo Classico Francesco Scaduto* de Bagheria, era un buen estudiante pero su negación a las clases de educación física y religión, sumado a su capacidad de organización y liderazgo, lo encaminaron a la coordinación de proyectos culturales dentro del instituto.

A pesar de su timidez, la relación con sus compañeros era muy fructífera, organizó ciclos de cine «Me ocupaba de la actividad cinematográfica de la escuela: tomaba un filme, lo proyectaba, me ocupaba de la bibliografía, organizaba preguntas».¹⁵

Incluso creó un grupo teatral en 1972, a la edad de 16 años, montó dos espectáculos durante dos años consecutivos. El primero constaba de un acto único de Luigi Pirandello, el otro era una comedia en dos actos de Eduardo Filipo. Esa fue la única ocasión que Tornatore participó como actor: «Fue muy útil esa experiencia, porque inmediatamente me di cuenta de que no tenía madera de actor».¹⁶

Pero sí descubrió su madera como director. A la edad de 16 años hace su debut como realizador con *El Carro (Il Carreto)* cortometraje que años más tarde le daría la oportunidad de ponerse en la mira de la RAI (Radiotelevisión Italiana).

En 1974 ya graduado del Liceo, comenzó una nueva etapa en su vida. Sus padres le pedían que estudiara una carrera universitaria y en un gesto por

¹⁴ *Ibidem.*, p. 10.

¹⁵ Pérez. óp. cit.

¹⁶ Pérez. óp. cit.

complacerlos se matricula en la Universidad de Palermo, en la Facultad de Artes, pero sólo asiste a unas cuantas clases.

Encaminado a la independencia económica, se vuelve proyeccionista en el cine de Bageria y se va acercando al arte de la imagen de una manera más profesional. En búsqueda de la compra de su propio equipo de video y el financiamiento de sus propios proyectos, continúa con la cobertura de eventos sociales, además de colaborar en varias publicaciones como fotógrafo, con lo que consiguió algunos premios a nivel nacional.

De 1978 a 1985, fue integrante de la Cooperativa Cinematográfica CLTC Scrl Palermo, e incluso llegó a presidirla en algún momento. Con su cortometraje *El Carro* en mano, consiguió formar nexos con gente allegada a los medios, hasta que en 1979 inicia una colaboración, ya de manera continua con la RAI –ubicada en Roma– permitiéndole acercarse al cine a través de documentales para la televisión. Entre los que se encuentran: *Ritratto di un rapinatore*, *Incontro con Francesco Rosi*, *Scrittori Siciliani e cinema*, *Verga*, *Pirandello*, *Brancati et Sciascia*, siendo el más importante, *Las minorías étnicas en Sicilia*, que le da el premio como el Mejor Documental en el Festival de Salerno, 1982.

A partir de ese momento la carga de trabajo iba en aumento, así que tuvo que salir de Sicilia para mudarse en definitiva a Roma, porque además de su trabajo con la RAI, seguía en proyectos con la Cooperativa Cinematográfica, que le da la gran oportunidad de integrarse al equipo de producción del filme *Cien días en Palermo* (*Cento gorni in Palermo*, 1984), del director y crítico cinematográfico Giuseppe Ferrara, donde colaboró como co-guionista y director de la segunda parte. En los créditos utilizó el sobrenombre que tenía en su niñez: Pepuccio.

En 1986 logró la producción de su primer largometraje, *El Profesor* (*Il Camorrista*), adaptación libre de la novela homónima del periodista italiano Giuseppe Marrazzo (1928-1985) abordó el tema de la mafia siciliana. Sus protagonistas eran: el actor norteamericano de origen italiano Ben Gazzarra

(1930-2012), la española Laura del Sol, los italianos Nicola Di Pinto¹⁷ y Leo Gullota¹⁸.

El filme se hizo acreedor a dos reconocimientos en su país: la Academia Cinematográfica Italiana le otorgó el David di Donatello a Leo Gullota como mejor actor de reparto, en tanto el *Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos*, le dio el premio *La Cinta de Plata*, como mejor director debutante.

Su siguiente proyecto fue *Cinema Paradiso*, rodado en el verano de 1988, en su natal Sicilia, bajo la producción del experimentado Franco Cristaldi (1924-1992) -productor también de *El nombre de la rosa* (1986)-, logró conformar un gran equipo de producción, entre los que se encontraban el legendario músico Ennio Morricone; y los actores Philippe Noirete (1930-2006), el pequeño Salvatore Cascio, Marco Leonardi, además del reconocido actor y productor francés Jacques Perrin.

La historia escrita por Tornatore, es un gran *flash back* que devela la historia de un pudiente y afamado cineasta Italiano, que a través de una llamada telefónica es notificado de la muerte de un “tal” Alfredo, razón suficiente para regresar a los recuerdos de su infancia y adolescencia, donde el cine sería desde entonces su refugio y compañía, custodiado por la figura paternal del proyccionista del pueblo, convertido en su mentor y mejor amigo.



¹⁷ Nicola di Pinto, es uno de los actores de cabecera de Tornatore, ha trabajado con él en 7 de sus películas, *Cinema Paradiso* -era el loco de la Plaza- 1988, *Todos están bien* (1990), *Una pura formalidad* (1994), *El hombre de la estrella* (1995), *La leyenda del pianista* (1998) y *La Desconocida* (2006).

¹⁸ Leo Gullota también participó con Tornatore en *Cinema Paradiso* (1988) –como el compañero de trabajo de Alfredo–, *El hombre de las Estrellas* (1995) y *Baharia* (2009).

El filme, que en palabras del cineasta italiano Guliano Montaldo «Es una dulce declaración de amor al cine»¹⁹, llevó a Tornatore a ser reconocido a nivel mundial. Entre algunas de las preseas que obtuvo *Cinema Paradiso* están: el Gran Premio Especial del Jurado en Cannes (1989), premio a la mejor banda sonora de los Premios David de Donatello, y en 1990 gana como mejor película extranjera o de habla no inglesa en los premios Oscar, Globo de Oro y BAFTA²⁰.

A partir de este momento, la filmografía de Tornatore estará en su mayoría integrada por guiones e historias originales y siempre con la aportación de la banda sonora de Ennio Morricone. Dos años le llevó bajarse de la oleada de entregas de premios, entrevistas y ruedas de prensa, para que en 1990, escribiera y regresara al set de filmación, con *Están todos bien (Stanno tutti bene)*²¹, protagonizada por Marcello Mastroianni y la participación especial del pequeño Salvatore Cascio.

Con esta cinta ganó el Premio del Jurado Ecuménico en Cannes y un David de Donatello para Ennio Morricone como mejor músico, quién, por cierto, aparece en este filme en un paneo, como director del teatro Alla Scalla de Milán.

Su siguiente incursión como director fue en *El perro azul (Il cane blu)* 1991, escrita por el guionista italiano Tonino Guerra, este fue el cuarto episodio de la cinta *Especialmente en domingo (La domenica specialmente)*, los otros tres capítulos estuvieron a cargo de: Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana y Francesco Barilli. La cinta tuvo una mediana aceptación, siendo el acto de Tornatore el más aceptado²².

¹⁹ Libelo publicitario *Cinema Paradiso* en Selección Oficial Festival de Cannes. Francia. Editado por Ariane Distribution.1989.

²⁰ British Academy of Film and Television Arts / Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de televisión (BAFTA)

²¹ En 2009 el director Norteamérica Kirk Jones retoma la historia de Tornatore y hace su remake, protagonizada por Robert de Niro, quién gana el premio como mejor actor en el Hollywood Film Festival.

²² El actor francés Philip Noiret (Alfredo de *Cinema Paradiso*) fue el protagonista de *El perro azul*, una historia de amor entre un hombre y su perro.

En 1993 escribe, dirige y edita *Una pura formalidad (Una pura formalità)* presentada en Cannes en 1994, sus protagonistas dos grandes de la industria cinematográfica mundial, Gerárd Depardieu quien interpreta a un afamado escritor (Onoff) con lagunas mentales envuelto en un asesinato; y el polémico director Roman Polanski, como el inspector admirador de Onoff encargado de descubrir al asesino, la cinta gana un David de Donatello a la mejor dirección de arte.

En 1994 Tornatore incursiona en la dirección de comerciales; su primer experiencia fue con la afamada marca italiana *Dolce and Gabbana* para el lanzamiento de su primer fragancia a la que llamaron *Sicily*, video reeditado en 1997 para la presentación de la versión femenina de la fragancia. Tuvo como protagonista a Monica Belucci, que en ese momento era reconocida como modelo e iniciaba su carrera en la actuación, el video fue grabado en blanco y negro, a través de la música de Ennio Morricone, es ambientada en la Sicilia de los cincuenta.

En su sexta película *El hombre de las estrellas (L'uomo delle steller)*, 1994, regresa a la ambientación de Sicilia en la posguerra, nuevamente el cine vuelve a aparecer como eje conductor, narra la historia de Joe Morelli, un farsante vendedor de sueños –interpretado por Sergio Castellitto– para la “Universal Film”, al final descubierto y arrepentido de sus andanzas, en una última escena sobrepuesto a su rostro se hace una edición de los *casting* realizados que más quedaron en su memoria, muy al estilo del tan memorable corte final de *Cinema Paradiso*. Presentada al público en 1995, éste fue el primer proyecto en cine, donde Giuseppe colabora con SCIARLO la casa productora de su hermano Francesco Tornatore, en una coproducción con Mario y Vittorio Cecchi Gori, además de la RAI Italia.

La cinta fue nominada al Oscar como mejor película extranjera en 1995, ese mismo año en el Festival de Cine de Venecia gana el Premio Especial del Jurado;

un Pasinetti,²³ para Sergio Castellito como mejor actor, además del León de Oro Agiscuola²⁴. En 1996 gana tres David di Donatello: dirección de arte, Sergio Castellito como mejor actor y Tornatore le gana la estatuilla a Bernardo Bertolucci como mejor director.

La pantalla con tres puntos (Lo schermo a tre punte) fue un documental dirigido por Tornatore en 1995, apoyado por jóvenes investigadores, cuenta la historia de Sicilia y su gente, través de más de 500 fragmentos de 163 películas y programas de televisión, del archivo de 2 Light Institute, organizados en 14 capítulos,²⁵ la distribución fue únicamente como video.

También en 1995 graba su segundo comercial, ahora para los cigarrillos *Parissiene People*, marca que para su nueva campaña publicitaria contó con los trabajos de Tornatore, David Lynch y los Hermanos Cohen; el comercial de Giuseppe se desarrolla en el interior de una sala de cine a media luz, en medio de una apasionada escena una pareja se besa en las butacas, mientras la chica se dispone a fumar, de la pantalla sale la mano de un anciano, que le pide le comparta su cigarrillo.

En un regreso a la televisión se integra al proyecto *Retrato de autores: segunda serie (Ritratti d Autori: seconda serie)* 1996, documental donde reúne a ocho directores italianos,²⁶ para entrevistar a ocho de los mejores cineastas²⁷ de aquel país. La entrevista que realiza Tornatore es al gran Riccardo Freda (1909-1999); al no poder sacar integra la entrevista en este documental, para 2007 en una colaboración con Cinema Festa Internazionale di Roma con Sky Cinema, logran transmitir la entrevista completa de Freda, ahora con el título: *Era el director mejor pagado en Italia (Ero il regista più pagato d'Italia)*, que en 2009 se

²³ Premio otorgado dentro del Festival de Cine de Venecia, en honor al director Francesco Pasinetti (1911-1949) concedido por el Sindicato Nacional Italiano de Periodistas Cinematográficos.

²⁴ Es uno de los premios más importantes de la Muestra de Cine de Venecia, representante de los jóvenes italianos, integrado por 24 miembros que anualmente concursan por ser parte del jurado

²⁵ Representan las 14 provincias de Sicilia

²⁶ Giuseppe Tornatore, Ricky Tognazzi, Francesca Archibugi, Antonella de Lilli, Giacomo Campiotti, Aurelio Grimaldi, Daniele Luchentti, Cristiano Bortone.

²⁷ Riccardo Freda, Joe D'Amato, Ermanno Olmi, Gillo Pontecorvo, Marc Bellochio, Pedro del Monte, Lattuada Alberto y Francesco Maselli.

convertiría en el libro: *El cuarto mosquetero* (Il Quarto Moschettiere, Quattro chiacchiere, con Riccardo Freda.)

En 1997, Tornatore, junto a su hermano Francesco, a través de SCIARLO, produce la película *El hijo de Bakunin* (*Il figliodi Bakunin*), basado en el libro homónimo del italiano Sergio Atzeni. La dirección estuvo a cargo de Gianfranco Cabiddu -que ya había trabajado con Tornatore en *Cien días en Palermo*, además de *El Profesor*, como parte del equipo de producción-. La cinta presentada en el Festival de Venecia, no fue muy afortunada.

El siguiente reto para Tornatore fue *La leyenda del pianista en el Océano* (*La leggenda del pianista sull'oceano*) en 1998, donde adapta el monólogo teatral de *Novecento* (*Novecentos*) del escritor y ahora director cinematográfico Alessandro Barico (*Lezione Ventuno*, 2008). El desafío para Giuseppe en la adaptación fue «la falta de expresión cinematográfica, casi su imposibilidad de ser llevada al cine»²⁸. Filmada en los legendarios estudios *Cinecitta* y la ciudad de Odesa en Ucrania, esta película narra la historia de Danny TD Lemmon Novecentos Boodman (Tim Roth), "... un personaje que nace de la nada y que sigue su propio destino, el de no bajarse nunca de este lugar (el barco) y de no tener nunca el coraje de escoger un lugar donde seguir su propia existencia".²⁹ Producida por SCIARLO y Medusa Films, la cinta no fue muy bien recibida por el público italiano pero ganó un total de 14 premios, entre los que se encuentran: Globo de Oro en el 2000 a la mejor banda sonora (Ennio Morricone), David di Donatello por dirección, fotografía, banda sonora, dirección de arte y vestuario. Y un Efebo de Oro³⁰

En el 2000 produjo *El manuscrito del príncipe* (*Il manuscritto del Principe*), cinta ambientada en la Sicilia de los cincuentas, dirigida por Roberto Andò; narra los últimos años del escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lupa (1896-1957) autor

²⁸ Pérez, óp. Cit.

²⁹ Pérez, óp. Cit.

³⁰ Premio otorgado al director de una película, basada en una obra literaria, por el Centro de Investigación para la ficción y el cine de la provincia de Agrigento en Sicilia.

de la novela *El Leopardo (Il Gattopardo)*, que fuera llevada en 1963 a la pantalla grande por Lucchino Visconti, quien trabajó en colaboración con el productor Goofreddo Lombardo a quien por cierto, diez años después Tornatore le haría a manera de homenaje la cinta *El último leopardo*.

Yo amo tener las ideas y llevarlas conmigo (...). Me gusta tratar de tenerlas en mente durante años porque ideas que hoy no parecen extraordinarias, en poco tiempo, después, las olvidamos. Si al pasar los años, un proyecto sigue en nuestra mente, esto quiere decir que existe un motivo real para que se convierta en un filme. Todos mis filmes han tenido una incubación muy larga, y después una realización bastante fácil, porque mientras más larga es la incubación de un proyecto, más fácil resulta su realización, poniendo entre comillas la palabra fácil, porque en el cine nada es fácil.³¹

Un ejemplo, su filme *Malena (Malèna)* 2000. Poco antes de que *Cinema Paradiso* se presentara en Cannes (1989). El escritor Lucciano Vincenzoni le mostró el guión de *Malena*, historia ambientada en la Sicilia de la Segunda Guerra Mundial, narra la vida de una hermosa mujer, convertida en el objeto del deseo de todo un pueblo. Historia archivada en un cajón, que vuelve a la mente de Tornatore, en 1994, cuando conoce a Mónica Belucci, a quien inmediatamente imaginó como *Malena*, prometiéndole a la actriz, que de llegarse a realizar la producción, ella sería la protagonista. Cumpliéndolo 7 años después.

En esta ocasión Tornatore realiza la coadaptación del guión. El filme gana un David de Donatello como mejor fotografía y en los Nastri d'Argento obtiene la presea como mejor banda sonora y mejor diseño de producción.

Tornatore comentó que después del gran esfuerzo de *La leyenda del pianista del Océano* en 1998, buscaba un proyecto sencillo que no le requiriera

³¹ Giuseppe Tornatore: *El hombre de las estrellas*. 8 de enero 2010. Castillo Luciano. No. 16, Revista Cine Cubano on line. «<http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital16/centrocap042.htm>». Consultado el 15 de febrero 2012.

mucho tiempo, por eso había elegido *Malena*. Pero parece que la razón, era que ya estaba trabajando en la idea de la cinta *Leningrado*, proyecto inconcluso del cineasta italiano Sergio Leone (1929-1989) quién muere de un paro cardiaco mientras estaba terminando el esbozo de esta película. Tal es su pasión por *Leningrado* que a finales del 2000 se muda a la ciudad de San Petesburgo para hurgar en los archivos, buscar materiales inéditos, además de entrevistar a sobrevivientes, trabajo que le llevaría cinco años, pero que en 2005 se detuvo para comenzar a trabajar en el filme *La desconocida (La Sconosciuta)*, 2006.

La idea de esa cinta, nace de una historia real leída de un periódico en 1987, alejándose de los relatos campiranos, su protagonista Irena (Aleksandrovna Ksenija Rappoport) una mujer ucraniana atormentada por un infame pasado lleno de abusos y excesos, decide trasladarse a Italia con intenciones descocidas que poco a poco se van develando. Tras un año de producción, la cinta obtiene cinco David di Donatello en el 2007, mejor película, dirección, actriz, fotografía y música. Tres Nastri d'Argento también como mejor película, música y actor de reparto (Alessandro Haber).

Al terminar *La desconocida* inicia la producción del más polémico de sus filmes, *Baaria amor y pasión (Baaria, la porta del vento)*, 2009, la cual: «es casi una costilla de *Cinema Paradiso* (...) *Baaria* engloba a *Cinema Paradiso* como si este fuera un destino, pero que hubiera nacido antes»³². A manera de homenaje recrea la vida de su familia, le dio cuerpo a las más de 600 notas que había escrito desde los primeros años de estudio, teniendo como protagonista la figura de su padre, Peppino Tornatore.

Como es costumbre en su trabajo -aunque los lugares en Sicilia son muy conocidos para él-, investigó y recreo la *Baaria* de esos años, Maninna Tornatore, su madre, fue su asesora oculta, aún así, después de verla ella comentó:

³² Pérez, óp. cit.

Descubrí que vivíamos en la misma calle, 30 años antes (...) muchas veces me conmoví al ver la película, además se me saltaron las lágrimas (...) todo estaba allí, pero él es un poeta, la cabeza de Peppuccio es una computadora, se acordaba de todo³³

La cinta ganó un Globo de Oro como mejor director y banda sonora; un David di Donatello como mejor música para Ennio Morricone y un Nastro d'argento como cinta del año. Con un presupuesto de 25 millones de euros, el filme al ser producido por *Medusa Films* propiedad de Berlusconi, iniciando una tormenta mediática entre la izquierda y la derecha de Italia, se le acusó de haber tomado el dinero del cine italiano, estigma que aún lo acompaña. «Especulaciones. Por tres años de trabajo gané la misma plata que en *La desconocida*, hecha en un año.»³⁴

En ese mismo año Guido Lombardo le propone a Tornatore hacer el documental sobre la vida de su padre, el productor y dueño de la compañía cinematográfica *Titanium*, Goffredo Lombardo (1920-2005), inmediatamente dijo que sí, en palabras de Giuseppe: «es una persona importantísima en mi carrera, porque fue mi primer productor, le debo todo»³⁵.

Presentada en el Festival de Cine de Venecia 2010, El Último Leopardo: Retrato de Goffredo Lombardo (*L'Ultimo Gattopardo: Ritratto di Goffredo Lombardo*). Formó parte del Bifest 2011 en Bageria, obtuviendo dos premios; un David di Donatello como mejor documental y un Nastro d'argento como cinta

³³ *La Baaria de la mamá de Tornatore*. 25 de septiembre 2005. Berbenni Stefania. Panorama.it-Cultura. «<http://blog.panorama.it/culturaesocieta/2009/09/25/la-baaria-di-mamma-tornatore/>». Consultado el 27 de febrero 2012.

³⁴ Giuseppe Tornatore: Los productores de derecha son los que buscan a directores de izquierda. 30 de septiembre 2009. D'Agostini Paolo. Revista de Cultura Ñ. «http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/30/_-02008855.htm». Consultado el 26 de febrero de 2012.

³⁵ *Entrevista con Giuseppe Tornatore*. 10 de septiembre 2010. Colucci L. Radioesse Sulmona (AQ). «<http://www.youtube.com/watch?v=rOyFnSSEIlg>». Consultado el 25 de febrero 2012.

especial documental. Filmada en los estudios Titanium logra a través de entrevistas con diversos personajes que trabajaron con Lombardo, narrar la historia tanto familiar como profesional de este maestro en el arte de la producción cinematográfica italiana.

En febrero de 2010 es lanzada la nueva campaña de Coca-Cola la *fórmula de la felicidad (La formula della felicità)*³⁶ donde Tornatore realiza el comercial oficial para Italia. Un dinámico recorrido a través de la historia de esta marca.

Pero es en el festival de Cannes 2011 cuando el presidente de la casa productora Millennium Avi Lerner hace finalmente el anuncio de *Leningrado*, la próxima cinta escrita y dirigida por Tornatore, la cual inició el rodaje en diciembre de 2012, contando con un presupuesto de 100 millones de dólares.

Es una superproducción que recreará el ataque nazi a la ciudad de San Petesburgo, recordado como una de las agresiones más devastadoras de la historia. Proyecto en el que Giuseppe -como ya se comentó- ha invertido varios años de trabajo. Pero antes de iniciar en la producción de *Leningrado*, en el 2011 escribió y dirigió un cortometraje de 16 minutos, *El mago de Esselunga (Il mago de Esselunga)*, un largo comercial para la cadena de supermercados líder en Italia Esselunga, contó con 5 millones de copias las cuales se distribuyeron a partir del 10 de octubre del 2011 para todos sus clientes.

Pero no sólo él hace homenajes, también ha sido homenajeado, en el 2000 el director inglés Marc Evans, junto a la productora italiana Livia Giuggioli –quién por cierto se doctoró con este trabajo– tuvieron acceso a las cintas que Tornatore había grabado desde los 10 años, creando el documental *Giuseppe Tornatore: Un sueño hecho en Sicilia (Giuseppe Tornatore: Un sogno facto in Sicilia)* “es esencialmente una historia que termina con el éxito y el reconocimiento, pero

³⁶ En la siguiente dirección se puede ver el comercial completo:
<http://www.youtube.com/watch?v=gjdreMARNYg>

comienza con un chico que quiere conocer el mundo”³⁷, producido por Fandango y Tele más, en él se incluye un testimonial de su maestro Mimmo Pintacuda. Por desgracia no se tuvo acceso al video, quizá más adelante llegue al país, o lo suban en línea.

Esta es la historia de Peppuccio, quien a través de la reconstrucción de sus recuerdos, logró crear la cinta que hoy nos hace preguntarnos: ¿En dónde quedó nuestro primer amor? para Tornatore, en el *Cinema Paradiso*.

2.2 Crónica del Filme

Cinema Paradiso es un trabajo biográfico de su autor, quien decidió ordenar y darle vida a sus memorias, apuntes, fotografías y cintas coleccionadas a lo largo de dos décadas de constante trabajo. Pareciera prematuro que a los 32 años, ya contará con una historia tan cargada de nostalgia, pero no hay que olvidar que su trayectoria, la inicia a la temprana edad de nueve años.

Cuando Tornatore termina la grabación de *El Profesor*³⁸ en 1986, decide acercarse a su productor Goffredo Lombardo para plantearle la idea de *Cinema Paradiso*, que en ese momento se llamaba *Nuevo Cinema Paradiso Italia*.

Lombardo le pidió la pusiera en papel para revisarla, antes de salir del estudio añadió: «cuidado Giuseppe, en la historia que usted me cuenta hay un error: hay un padre también»³⁹ Esto fue un gran acierto «la presencia del padre natural, debilitaría la función del operador; así que decidí eliminar este personaje»⁴⁰. Una vez ya con la historia en papel, Tornatore se lo lleva a Lombardo y éste le dice

³⁷ *Giuseppe Tornatore: un sueño hecho en Sicilia*. 2000. Editorial. Casa Productora Fandango.

«<http://www.fandango.it/scheda.php/it/giuseppe-tornatore-un-sogno-fatto-in-sicilia/246>». Consultado el 15 de febrero 2012.

³⁸ Para los créditos de *El Profesor*, Tornatore iba a aparecer como Peppuccio pero Lombardo le dijo ¿Por qué te llamas Peppuccio, ese es un nombre de niño, no de un director? A partir de ahí utilizó su verdadero nombre.

³⁹ *Yo lo conocía bien. Goffredo Lombardo: El último leopardo*. 18 de enero de 2011. Spagnoli Marco. Revista electrónica Primissima.

«http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/io_lo_conoscevo_bene_goffredo_lombardo_ultimo_gattopardo/&ei=o6tPT5WfifO/». Consultado 12 febrero 2012.

⁴⁰ *Ibidem*.

que se lo había contado mejor que como lo había escrito. Llegaron a discutir dejándose de hablar por un tiempo, para después continuar con su gran amistad, tanto así que Giuseppe, fue el elegido por la familia de Lombardo para hacer el documental *El último Leopardo* (2010).

Al cerrarse esa puerta, Tornatore tocó la del experimentado productor Francesco Cristaldi (1924-1992), quién antes de aceptar el proyecto platicó con Lombardo para asegurarse que no tenía ninguna intención de producirlo, una vez contando con su aprobación se inicia el trabajo de preproducción. Como primer paso Cristaldi le propone a Tornatore buscar al músico Ennio Morricone para que se encargara de realizar la banda sonora:

Lo adoraba sin conocerlo, pensaba que era imposible que él hiciera una música para un desconocido. Sin embargo mi productor le envió el guión, Ennio lo leyó y me dijo: “me gusta mucho, quiero hacerlo” Desde 1988 no hemos dejado de trabajar juntos⁴¹.

Una vez que se concreta la participación de Morricone, este se da a la tarea de realizar en su totalidad la música del filme, a excepción del *Tema de Amor (Love Theme)* –secuencia final–, la cual fue escrita por su hijo Andrea Morricone.

El presupuesto fue muy reducido «muy duro, no había medios, siempre carecimos de todo y así que tuvimos que inventar cosas. Pero se trataba de un conjunto de regocijo. Todos se enamoraron durante el rodaje de la película.»⁴² Bajo este esquema *Cinema Paradiso* representó un trabajo titánico para su producción. Tornatore además de escribir y dirigir, participó en la escenografía y edición del filme, la fotografía estuvo a cargo de Blasco Giurato.⁴³

⁴¹ Pérez, óp. cit.

⁴² *Entrevista Giuseppe Tornatore*. 2008. Conducto Jean Carlo. Blog de Bagueria. «<http://bagueria.blogolandia.it/2008/11/25/bagueria-bella-intervista-di-giuseppe-tornatore-su-la-estampa>». Consultado el 3 de febrero 2012.

⁴³ Con quien volvería a trabajar en *Una pura formalidad* (1993)

La selección del grupo de actores fue extremadamente cuidado por Tornatore:

El trabajo con los actores es lo que más amo en mi oficio, y lo amo mucho trato de protegerlos, porque yo me puedo equivocar en algo en mis filmes: en cuanto a la vestimenta o la escenografía o las luces, pero si mis actores están en perfecta sintonía con el personaje que he escrito, el filme puede salvarse. Puedo hacer la mejor fotografía del mundo, la más bella, pero si mis actores no saben restituir la esencia de mis personajes, todo queda en el vacío. Por eso trato de buscar actores que sean lo justo a mis personajes. Uno de los aspectos más interesantes de un filme es la búsqueda del actor, el rostro justo, la voz justa, la mirada que debe restituir la verdadera esencia del personaje.⁴⁴

El cuadro de actores encabezado por el experimentado actor francés Philipper Noiret (1930-2006) en el papel de Alfredo y el pequeño Salvatore Cascio como Totó, se trasladó a los escenarios sicilianos de Cefalú, Palermo, Castelbuono, Chiusa, Sclafani, Lascari, Palazzo Adriano, Santa Flavia y por supuesto Bagheria, que ambientarían el pequeño pueblo de Giancaldo: «es un lugar que no existe, pero es imaginario hasta cierto punto, porque Giancaldo es exactamente el nombre de la montaña que tiene la vista de toda Bagheria»⁴⁵.

La historia ganadora del Oscar a la mejor película extranjera en 1999, se remonta a la Sicilia de la segunda mitad de los cuarenta, hasta la década de los 80s. Inicia con una llamada telefónica que sorprende a Salvatore Di Vita (Jaques Perrín) un exitoso y bien acomodado director cinematográfico, a través de un mensaje transmitido por su amante en turno; su madre es la que ha llamado: Alfredo ha muerto. Palabras suficientes para que reaparezca su infancia, la fuente, la iglesia, la plaza, la sala del *Cinema Paradiso* y la imponente figura de Alfredo el proyccionista del pueblo.

⁴⁴ Pérez, óp. cit.

⁴⁵ Cristaldi, F y Tornatore, G. Gatti, G. 2002. Entrevista en *Cinema Paradiso la versión del director*. Italia: Cristaldi films.

Salvatore quien en su niñez era apodado como Totó, dividía su tiempo entre su trabajo como monaguillo, sus estudios y el cine, sobre todo le fascinaba estar en la cabina de proyección del *Cinema Paradiso*. Acumulaba en su caja secreta, los besos y abrazos prohibidos que por orden suprema del sacerdote Alfredo tenía que recortar.

Totó testigo oculto en cada acto de censura hacia las cintas, vigilaba de cerca cada movimiento del proyeccionista. Era el reinado del cine. Alfredo en un inicio ante la insistente presencia de Totó en su cabina, tuvo la intención de alejarlo, pero el pequeño nunca renuncia, trucos, chantajes, engaños todo era válido para estar junto a él.

Cinema Paradiso nos narra el desarrollo de la amistad incondicional de sus protagonistas, de la obsesión que Totó siente desde la niñez por el séptimo arte y la misma historia del cine; Salvatore revive desde que el cine era censurado, hasta ya por fin con cámara en mano, después de alimentarse de cientos de películas del cine clásico hollywoodense y neorrealista, comienza a grabar sus vistas. La frase: «No vuelvas, no escribas, no llames, hazme caso, haz lo que quieras, como amabas la cabina del *Cinema Paradiso*» es una de las más memorables del filme. El final articula en un mismo camino el sentido de la pérdida –el sepelio de Alfredo y la demolición del *Nuovo Cinema Paradiso*, que se convertirá en estacionamiento– y la inmortalidad –los sentimientos y el cine mismo–.

Esta historia es un verdadero homenaje al cine que Tornatore vivió en su niñez, filmes, personajes, directores, afiches. Por ejemplo, el nombre de Totó es tomado del protagonista de la cinta *Milagro en Milán (Miracolo a Milano) 1951*, de Vittorio de Sica (1901-1974) basado en el libro *Totò il buono* de Cesare Zavattini (1902-1989). Además de la inserción en el filme de varios cortes en donde aparece Silvana Mangano (1930-1989), una de las actrices favoritas de los italianos.

La última escena -una de las más representativas del filme-, es la proyección de los cortes de las cintas que Alfredo le guarda a Salvatore desde su niñez, integrados por besos e incluso un desnudo frontal de la actriz Clara Calamai, del filme *Cena de la diversión (La Cena Delle Beffe)* 1941. Que por cierto a esta escena se le atribuye ser la primera en que una mujer aparece en *topless* en una cinta italiana; sin embargo una año antes la actriz Vittoria Carpi en *La corona de hierro (La corona di fierro)*, de 1940, realiza un *topless* en cámara.



Esta última escena es una de las más recordadas del filme, un homenaje al cine a través de una de las más delicadas muestras de amor: los besos, esos besos que significaron lo prohibido y que le hacen recordar a un Salvatore adulto, porque se enamoró desde su niñez del cine. La integración de esta escena fue tan importantes para el propio Tornatore, que incluso aparece a cuadro en este último corte, como el proyeccionista encargado de correr la cinta, «Prefiero siempre los finales felices, en los que, en un contexto de profunda melancolía, ésta viene

subrayada por un rayo de sol»⁴⁶, esto es lo que significa para Tornatore este último corte. Entre algunas de las cintas y actores que forman parte de la escena final del beso se encuentran:

Filme	Actores
<i>Riso Amaro</i>	Vittorio Gassman y Silvana Mangano
<i>His Girl Friday</i>	Cary Grant and Rosalinda Russel
<i>The Outlaw</i>	Jane Russell
<i>La CenaDelleBeffe</i>	Clara Calamai
<i>The Gold Rush</i>	Charles Chaplin and Georgia Hale
<i>The Adventures of Robin Hood</i>	Errol Flynn and Olivia de Havilland
<i>The Son of the Sheik</i>	Rudolph Valentino
<i>It's a Wonderful Life</i>	James Stewart y Donna Reed
<i>La Terra Trema</i>	Toto Mignone
<i>Le Notti Bianche</i>	Marcello Mastroianni y María Schell
<i>A Farewell to Arms</i>	Helen Hayes and Gary Cooper
<i>Senso</i>	Alida Valli y Farley Granger
<i>Les Bas</i>	Fonds / Jean Gabin
<i>It Cavaliere Misterioso</i>	Vittorio Gassman
<i>The Son of the Sheik</i>	Rudolph Valentino
<i>Bellissima</i>	Anna Magnani
<i>Grand Hotel</i>	Greta Garbo y John Barrymore
<i>Dr. Jekyll y Mr Hyde</i>	Spencer Tracy and Ingrid Bergman

«La vida no es como la has visto en el cine, la vida es más difícil» este línea de Alfredo, parece premonitoria, para la cinta misma, porque una vez terminado el rodaje, el siguiente paso era la proyección; pero el camino no fue nada sencillo, al enfrentarse a los mecanismos de la industria cinematográfica, el recorrido de *Cinema Paradiso*, apenas iniciaba.

⁴⁶ Giuseppe Tornatore: Prefiero los finales felices. 2006. Quintana Ana Rosa. Revista AR «http://www.ar-revista.com/decoracion_recetas/planes/giuseppe_tornatore». Consultado el 12 de febrero de 2012.

2.3. Hacia la proyección mundial

Cinema Paradiso es el más amado de mis filmes en todo el mundo, incluso más de lo que yo pudiera haber imaginado. Siempre me siento sorprendido con lo popular que ha llegado a ser. En realidad cuando nació, no fue popular para nadie, porque fue un desastre, un fracaso clamoroso. No le gustó a la crítica, no le gustó a nadie

Giuseppe Tornatore

Francesco Cristaldi soñaba con ir al Festival de Venecia, quería una gran plataforma de lanzamiento. «De todos modos terminamos de rodar a fines de agosto por lo que no se podía ir a Venecia».⁴⁷ Aún así, Francesco quería estrenarla cuanto antes para tener entrada en los festivales europeos que se avecinaban. El primer montaje del filme se realizó en 10 días, en los cuales cinco Tornatore utilizó dos equipos de edición, e incluso algunos sonidos ambientales fueron realizados por Cristaldi y Giuseppe. «Algunos ruidos los hicimos nosotros, Cristaldi y yo. Yo hice el ronroneo del perro cuando Tornatore regresa del servicio militar»⁴⁸

La edición se realizó en Bagueria, una vez concluido el rodaje –no se movieron de ahí–, incluso cuando quedó lista la primer copia la vieron ahí. Esta historia tenía una duración de dos horas 55 minutos. La primer persona a la que le mostraron la cinta fue al director Sergio Leone (1929-1989); le gustó, pero le aconsejó que tuviera cuidado con las críticas, porque era un proyecto muy ambicioso para su corta edad. Federico Fellini (1920-1993) la vio al día siguiente, le gustó pero tuvo una gran duda: ¿Por qué ese sentimiento de muerte a los 32 años? En esta historia, ahora conocida como la «versión del director» se le da continuidad a la relación entre Elena y Salvatore ya adultos.

La cinta fue estrenada en Italia el 18 de noviembre de 1988, como Tornatore lo ha descrito; fue un completo desastre, la crítica –que nunca ha sido su gran aliada– la destrozó, los comentarios apuntaba a que la historia era muy

⁴⁷ Cristaldi, F y Tornatore, G. Gatti, G. 2002. Entrevista en *Cinema Paradiso la versión del director*. Italia: Cristaldi Films.

⁴⁸ *Ibidem*.

larga, por lo que decidieron cortarle tres secuencias. Con una duración de dos horas y media salió nuevamente a cartelera y a la semana la sacaron de las salas, volvió a ser una calamidad. «Todos decían que si el filme hubiese durado dos horas, habría tenido un gran éxito. Esa fórmula no convencía a Cristaldi ¿Cómo era posible que una historia de dos horas y media no gane una Lyra y de dos horas gane millones?»⁴⁹

Quizá la poca aceptación en Italia se deba también a que tan sólo un año antes Ettore Scola presentó su película *Esplendor*, teniendo como protagonista a Marcello Mastroianni, ocupándose del mismo tema, un pequeño cine de provincia que cierra por la falta de espectadores.



Al buscar la aceptación del público, Tornatore realizó varias reuniones, donde el tema de las dos horas de duración estaba en la mesa, hasta que Cristaldi de manera irónica les dijo que lo resumieran en dos horas para ganar millones. Aunque Tornatore creía y amaba su historia, la presión ante el fracaso lo llevó a buscar caminos y finalmente reedita el video hasta obtener las buscadas dos horas. Cuando llegó con Francesco y se lo presentó le dijo, ¿estás loco?

⁴⁹ Ibidem.

Vieron el filme junto con los productores franceses y le hicieron reintegrar unas secuencias, esa última versión dura dos horas con cinco minutos, quedando lista para la proyección mundial.

El primer Festival al que es invitado el filme, fue el de Berlín, pero hubo unas fricciones con los organizadores, quienes terminaron hablando mal de la película, gracias a esto *Cannes* en su emisión de 1989, los convoca a participar, ganándose a la crítica internacional, al público y a los distribuidores, en dos días fue comprada por 30 países, ganando el Gran Premio Especial del Jurado. Con un gran regreso triunfal a Italia, la película es nominada para los premios Oscar, ganando como mejor película extranjera, este premio fue el que más comentarios despertó, incluso en el camino hacia la entrega de premios, la prensa mexicana también se interesó en la película.

El 24 de marzo de 1990, *El Herald* publicó: *Nuovo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*) de Giuseppe Tornatore es la favorita de los críticos, para llevarse el Oscar a la mejor película extranjera... El filme... es un emotivo homenaje al cine. Un día después de la entrega (27 de marzo de 1990) la prensa también le dedicó espacio; como encabezado *El Universal* publicó: Giuseppe Tornatore goza este Oscar...! Y todos sus paisanos! *La Jornada* a través de la pluma de Carlos Bonfil: *Cinema Paradiso* es un homenaje en forma de elegía al cine entendido como la feria de ficciones románticas que la modernidad ha desplazado para siempre (una idea que el éxito de esta cinta desmiente por completo). La información que mejor cubre éste fenómeno mediático es *El Excelsior* con una nota de la agencia AFP:

El mundo del cine italiano está de fiesta por el Oscar como mejor filme extranjero que recibió el lunes en Hollywood el realizador siciliano Giuseppe Tornatore por su película "Nuovo Cinema Paradiso... Pepuccio de 34 años, llamó desde Los Ángeles al final de la ceremonia de premiación "profundamente emocionado" dijo su hermana Daniela, periodista en un canal de televisión local. El ministro de Turismo y del Espectáculo, Carlo Tognoli, así como el presidente del Senado. Giovanni Spadolini y la presidenta de la Cámara de Diputados, Nilde Iotti, enviaron sendos telegramas de

felicitación al joven director que consiguió el prestigioso premio de Hollywood para Italia después de 16 años. El último había sido para “Amarcord” de Federico Fellini. “Su filme es un acto de amor por el cine y por todo lo que él representa para nosotros” dijo Lotti, que días atrás permitió a Tornatore filmar algunas de sus escenas de su nueva película “Stanno tutti benne” (Están todos bien) en la Cámara. Ettore Escola, cineasta y ministro de Cultura del gobierno “fantasma” del partido Comunista en Italia, dijo por su parte que el premio representa “una confirmación de la calidad del cine italiano y de la presencia de fuerzas nuevas que garantizan su renovación.

En ese mismo año (1990), los premios David de Donatello la nominaron en varias categorías, pero sólo ganó la banda sonora de Ennio Morricone; en los Premios Cesar de Francia se lleva una presea como mejor cartel y un Globo de Oro por la mejor película extranjera.

En 1991 gana como mejor película de habla no inglesa, Philippe Noiret (Alfredo) como mejor actor, Salvatore Cascio (Toto) como mejor actor de reparto, mejor guión original y mejor banda sonora en los premios BAFTA de Inglaterra. Del Kansas City Critics Circle Award recoge el reconocimiento a la mejor película extranjera, título que se repite en el Premio Robert de Dinamarca. Pero el más importante fue la proyección que recibió Giuseppe Tornatore a nivel mundial. Que le dio carta abierta para continuar en el mundo del cine.

Aún con el reconocimiento internacional, siempre estuvo en la mente del director mostrar la versión original, donde el personaje de Elena adulta (Brigitte Fossey) había sido eliminado –pero nunca de los créditos–, gracias a su conocida tenacidad y al lugar que ya ocupaba Tornatore en la industria, en junio del 2002 es reestrenada esta primer interpretación en Los Ángeles y Nueva York. Para después distribuirse a nivel mundial.

Si bien muchas películas hablan de amor, pocas con tal grado de precisión hacia el cine, sólo una persona que ha vivido una relación tan cercana con el podría haber logrado este resultado, el “cine dentro del cine”, vinculándose con las

personas precisas, sin miedo a mostrar su vida, a través de un trabajo persistente, imparable, supo crear una conexión con el público.

¿Quién después de verla no hace un regreso a su niñez? las primeras idas al cine, la familia, las personas que quedaron atrás y nos ayudaron a crecer, el primer amor, el despertar a la sexualidad, la incertidumbre de un nuevo camino. Finalmente nos enseña el paraíso de la vida a través del cine.

3. Una historia de amor

3.1 El cine y sus objetos amorosos en *Cinema Paradiso*

Quién nada comprende, nada vale. Pero quién comprende también ama, observa, ve... Cuanto mayor es el conocimiento inherente a una cosa, más grande es el amor.

Paracelso

En los dos últimos capítulos se contextualizo la forma en que en occidente se ama, además de especificar los vínculos amorosos que el hombre forma a lo largo de su vida; y el origen de la historia narrada en *Cinema Paradiso*, a través de la vida de su propio creador Giuseppe Tornatore, quien al final del filme muestra su preocupación ante la fragilidad que había adquirido la industria cinematográfica en la década de los ochentas, «La crisis, la televisión, la casetera... el cine ya solo es un sueño», esas líneas que justificaban el cierre del *Cinema Paradiso* seis años antes de su derrumbe. Es el mensaje que Tornatore esconde a lo largo de la trama y destapa al final.

Su contexto lo crea a través de la historia del mismo cine, a la cual le da un desarrollo a la par de la vida de Salvatore su protagonista, a través de un *flash back* creo lazos nostálgicos, sentimentales. Los recuerdos sobre la presencia, características clásicas del amor en occidente.

Personajes vulnerables, indefensos ante la desgracia. El gran público de la sala obscura, que socializaba y también se identificaba en los juegos de emociones que el cine llegaba a crear en ellos, es expuesto a lo largo de la trama del filme.

El filme *Cinema Paradiso* es la representación cinematográfica de la nostalgia, a través de la historia del cine, recrea en sus secuencias películas, géneros, actores, directores e incluso el desarrollo de su tecnología, como marco para destacar la importancia y el impacto social que esta industria ha tenido desde su aparición; no se podría hablar del siglo XX sin destacar el papel que el cine tuvo en todos los niveles cultural, político, social y económico. Entendiendo al

cine como el «termino de la voz griega *kinema*, que significa movimiento y se refiere (1) a las películas en general o (2) a las salas de exhibición de los filmes»⁵⁰.

El impacto del cine en el público que asistía al *Cinema Paradiso*, muestra un punto de convergencia con la teoría de la separatidad de Fromm, el miedo del hombre ante la soledad, en *Cinema Paradiso* el cine viene a satisfacer esa necesidad de unión, integra a su vez las caracterizaciones de los objetos amorosos que Fromm identifica en la cultura occidental, sustentando los roles amorosos que el séptimo arte desarrolla en el filme.

El primer referente en este análisis es el *amor fraternal*, tiene como característica principal su falta de exclusividad, no debe tener ningún tipo de lazo significativo con la otra persona, vive en las acciones de unión y solidaridad. Este sentido de fraternidad se recrea de manera inmediata dentro del filme, en la escena de presentación del público del *Cinema Paradiso*, integrado por los diferentes actores de este pequeño pueblo siciliano, el cine alberga una gran sala, dividida incluso por la clase social, abajo los pobres y en el primer piso la gente adinerada, pero todos viven cada escena del cine, y este se mezcla y confunde con la realidad.



⁵⁰ Konisber, Ira. Diccionario Técnico Akal de Cine, España, 2004, pág 81.

El cine crea vínculos unificadores de risas, llantos, el público se conmueve ante las noticias de la posguerra que vive Italia y retiembla ante la censura de los besos, el cine no diferencia edad o niveles económicos, crea vínculos.

Este vínculo del cine con el espectador se va fortaleciendo, el público al interior de la sala se horroriza con las películas de terror, se divierte con los musicales, se enamora, amamanta a sus hijos mientras disfruta de las películas, se gastan bromas, pareciera el único generador de este sentido fraterno en el pueblo, afuera la gente está dividida, aun amedrentada por los restos de la guerra, pero es cuando termina la censura por parte de la iglesia, cuando el cine le regala al público el primer beso sin cortes, en un grito eufórico y unánime la gente lo celebra.

La relación ríspida inicial entre Alfredo y Totó se va suavizando gracias a los rasgos de *amor fraterno* que van desarrollando a través del filme. El pequeño aprendiz enfrenta continuamente por sus desobediencias a una madre encolerizada; en un ejemplo, Totó es mandado a comprar leche, pero él se va al *Cinema Paradiso*, al salir de la función, su madre ya lo estaba esperando afuera para reprimirlo y es Alfredo quien lo protege, a manera de magia aparece el dinero que calma la ira de la madre. A partir de esa escena, el amor fraterno inspirado y conducido por el cine, fortalece la relación entre sus protagonistas.

Pero es un acto de solidaridad, rasgo de este *amor fraternal*, a casi la mitad del filme que recrea uno de los momentos más intensos de *Cinema Paradiso*, tal es el furor de la gente por el cine que incluso se llegan a quedar afuera, aun con sillas en mano, la gente le pide a Alfredo que haga algo para que puedan ver la cinta, éste a través de una ventana logra proyectar hacia el exterior la película, pone una bocina en su balcón. El pequeño Totó maravillado sale de la cabina hacia la calle, la atención está centrada en la plaza, cuando de pronto se comienza a quemar el carrete de la cinta, provocando un gran incendio, Alfredo al tratar de controlarlo pierde el conocimiento y es el pequeño Totó que sin pensar en las consecuencias, arriesga su propia vida y salva a su maestro.



Aún en su ceguera Alfredo se vuelve la compañía de Totó, a partir de ese momento la guía no es visceral sino de la razón y la experiencia, que motiva a Salvatore a dejar atrás su vida en Giancarlo, pero con una consigan hacia el futuro «hagas lo que hagas, ámalo como amabas de niño la cabina del *Cinema Paradiso*».

El derrumbe del *Cinema Paradiso* es el último ejemplo de este amor fraternal. Del vínculo que el cine creó con su público, dibujado en una de las escenas más conmovedoras, Tornatore capta los rostros avejentados de los sobrevivientes, incluyendo a Salvatore, todos unidos al frente del *Paradiso*, antes de su demolición. El cine aun en su destrucción logra la unión y el vínculo con su público.



En su representación católica, el *amor a Dios*, tiene rasgos de pertenencia al vínculo familiar; Dios simboliza al padre, en tanto la Iglesia y la Virgen representan a la madre, el fundamento principal de la iglesia es el pensamiento correcto, el pensar supera la acción; en *Cinema Paradiso* la historia de Totó y el cine van de la mano. Al inicio del filme los dos han pasado ya sus primeros años, son vivaces, pícaros, están en pleno crecimiento, sobreviviendo a los estragos de la guerra, además sus acciones están directamente supervisadas por el clero, el padre Adelfo parece tener poder y control sobre ambos. En esta primera etapa, Totó es el monaguillo del sacerdote, su personalidad instintivamente irreverente lo lleva incluso a quedarse dormido en plena misa, a exigir sin miedo alguno lo deje el padre acompañarlo a la revisión previa que hacía de todas las películas que se exhibirían en el *Cinema Paradiso*, para dar su voto de aprobación, así el sacerdote deja ver lo que para él es moralmente correcto, el cine narrador de historias, también es castigado y censurado por el padre, tal como lo hace con Totó, incluso la sala está custodiada por la figura de la virgen , la imagen de la madre.



Pero tanto el cine como Totó desafía el control clerical, él por su parte escondiéndose en la penumbra, ha visto lo que el público en general se le ha negado, las escenas eróticas y los besos prohibidos, en tanto, el cine después del incendio logra liberarse del yugo de la iglesia, una vez que el cine es comprado por el napolitano ganador de la lotería.

Esta relación de complicidad entre el cine y Totó también evoluciona, dando paso a la libertad del cine para mostrar totalmente sus historias, en tanto a Totó se le abren totalmente las puertas del *Cinema Paradiso* ya no como espectador sino como proyccionista.

El cine para Totó cumple también con un rol materno, en él, encuentra el refugio ideal en su niñez, Fromm habla de la generosidad del amor materno, es un amor incondicional, como lo fue el *Cinema Paradiso* para Totó. Es envolvente, protector; cuando Totó inicia su trabajo en la cabina del *Cinema Paradiso*, descubre en una de las cintas que su padre oficialmente es declarado muerto en la guerra como parte del batallón italiano en Rusia, la confirmación del hecho por parte de las autoridades destroza a la madre, en la siguiente escena Totó y su madre caminan por una calle entre casas viejas, algunas demolidas, el paisaje es sombrío, en ese momento el pequeño Salvatore observa un cartel pegado en una pared de la cinta *Lo que el viento se llevo*, logrando sacarle una mirada de complicidad y una sonrisa de consuelo, el cine es nuevamente generoso con Totó, como una madre con sus hijos.



Otra característica del *amor materno*, reflejada en el filme es el que la madre se trasciende en el hijo, alienta la separación, el cine estimula a Salvatore para que en su adolescencia, comience a tomar la cámara de video, para ir creando su propias obras, hasta llegara a trascender de una manera exitosa en la edad adulta de Totó, convertido este en un cineasta exitoso.

Hacia el final del filme, el *Cinema Paradiso* espera a que su hijo regrese para encontrarse con él por última vez, lo que no hizo Alfredo, quien muere antes de Salvatore pueda volver a Giancarlo. *Paradiso* y Salvatore tienen un último encuentro, éste recorre la sala y la cabina de proyección, entre los escombros se alcanza a ver un par de poster de películas eróticas, las butacas arrumbadas unas contra otras, un escusado a mitad de la sala, en su estado de incredulidad el canto de unos pájaros hace que le regrese una ligera sonrisa, se despide del *Cinema*. Al día siguiente el *Cinema Paradiso* es demolido. La materia se va, pero los recuerdos y los sentimientos se quedan, el cine trasciende en Salvatore como una madre.



Se habla de que el cine cumple con un rol maternal hacia Totó, porque en su niñez su madre tuvo que adquirir un rol paterno, ante la falta de éste, por lo que Salvatore encuentra en el cine ese amor incondicional. En cambio la madre se enfoca en disciplinarlo, característica del amor paterno, «te amo porque cumples con tu deber», pero a la vez le da cierta independencia. Totó se debe ganar el amor de la madre. Una vez que Totó se gana su respeto a través de su trabajo, aun siendo un niño, la madre deja ese rol paterno y lo transforma en un amor maternal, que sin esperar nada a cambio, deja que su hijo trascienda, éste amor

alienta la separación. Cuando Salvatore regresa después de 30 años, la nostalgia al irse a despedir del *Cinema Paradiso* y la muerte de Alfredo hace que Salvatore le pida una disculpa a su madre por no estar presente en Giancarlo con ella, quien al igual que el *Cinema Paradiso* mantuvo una estoica espera, pero esta lo alienta y le dice que nunca juzgo sus acciones, al contrario las apoyo a lo lejos.

Fomentar la habilidad de dominar la vida por sí mismo, es una de las características del amor paterno que el cine cumple a través de la figura de Alfredo, con sus acciones el pequeño Totó se gana el amor de Alfredo, quien fomenta en Salvatore la habilidad de ganarse la vida por sí mismo, no solo le enseña su oficio de proyccionista, sino que lo alienta a dejar el pueblo: «esta tierra está maldita...» es el argumento que utiliza Alfredo para lograr que Salvatore se vaya, amén de que condiciona su obediencia, «si regresas no te dejaré entrar a mi casa» lo que advierte el castigo de que significaría perder el amor paterno que lo ha guiado en su niñez y juventud, convirtiéndose esto en una ley de vida para Salvatore que termina hasta la muerte de Alfredo.



La relación del cine con Salvatore, atraviesa por las tres fases del amor, en una primera entrega Toto experimenta un enamoramiento del cine, activándose la dimensión física-fisiológica de Salvatore, no importa cómo, pero él quiere estar cerca del cine, insiste, llora, patalea e incluso se expone a ser castigado, regañado, empujado e incluso a ser azotado por su madre, no es reflexivo, solo sigue su instinto.

Si bien tanto el cura, como Alfredo le negaban la entrada a las funciones privadas y a la cabina del *Cinema Paradiso*, Totó logra que Alfredo ceda a sus deseos. El momento oportuno lo encuentra cuando Alfredo se presenta en su escuela para presentar el examen que le acreditará la primaria, entre susurros y señas, Salvatore le condiciona las respuestas a cambio de que le enseñe a utilizar el cinematógrafo. Al no tener otra opción Alfredo cede, iniciándose así otra etapa en su relación con el cine.



Una vez que logra estar cerca de su objeto amoroso, el pequeño Totó y el cine pasan a la fase del *amor pasional*, donde entra la pasión romántica. Totó cree firmemente que el cine será su camino a la felicidad, lo idealiza, pero a través de la convivencia, del trabajo continuo dentro del *Cinema Paradiso*, la atracción de lo novedoso evidentemente empieza a descender, en la teoría de los periodos básicos del amor supone la progresiva reducción de incertidumbre y de la atención selectiva, en el filme, una vez que Totó es presentado como el nuevo proyccionista del *Cinema Paradiso*, se hace un gran corte temporal. Totó está frente a un Alfredo invidente, Salvatore habla de su plan de dejar la escuela porque ya tiene un trabajo, Alfredo le pide que no lo haga, porque sabe que ese no es su trabajo, que por ahora el *Cinema Paradiso* lo necesita y él, al *Paradiso*, pero que eso no durará, que él tendrá que hacer otras cosas, muy importantes, al momento que Alfredo tapa con su mano el pequeño rostro de Totó, al quitarla, Salvatore ya es un adolescente. Iniciándose está segunda etapa en el filme, si bien Salvatore ya no está obsesionado con el cine, entra en una zona de intimidad

con él, en un estado de confort con el cine. El *amor pasional* fortalece la intimidad y la confianza, Salvatore ya no solo contempla al cine, sino que empieza a crearlo, lo toma en sus manos, es ahora un compromiso tácito entre el cine y Salvatore, la relación se mantiene sobrepasando los problemas, incluso los derivados de un nuevo amor, un amor carnal que adquiere tintes de imposible, el amor no logrado, amedrentado del que nos hablaron De Rougemont, Paz y Fromm.



Si bien en este periodo de la adolescencia Toto vuelve a vivir las emociones del enamoramiento y la pasión, ahora dirigidos hacia la figura de Elena, este amor no fue tan duradero como el de Salvatore con el cine; porque con el cine Toto conoce el *Amor compañero* última fase del amor, término que puede llegarse a sustituir el amor conyugal, que no necesariamente tiene que suceder, donde la intimidad y el compromiso encuentran su máximo nivel, y es que después de una relación fallida, que motivó junto con la presión de Alfredo su salida de Giancarlo. Salvatore vio acrecentada su interdependencia con el cine, de forma material y personal, creando una verdadera satisfacción en el cine, relación exitosa que Salvatore conserva hasta su regreso a Giancarlo. Su madre sin darse cuenta de la implícita fidelidad de Salvatore hacia el cine, le manifiesta su deseo de que él se llegara a enamorar, que se estableciera, sin darse cuenta que desde su niñez a estado enamorado del cine.

Como lo menciona Fromm el amar es un acto de voluntad, de compromiso, este acto de voluntad, garantizó la continuidad de este amor, que incluso llegó a

tener una reproducción no de forma carnal evidentemente, pero si a través de las películas que Salvatore realizo, que lo llevaron al éxito profesional.



En el filme el deseo físico por la otra persona característica del *Amor erótico* es vivenciado por el público del *Cinema Paradiso*. Ese acto individual que necesariamente en la teoría de Fromm es una atracción individual, única entre dos personas específicas, es una necesidad de explorar rápidamente al otro pero que por su premura, tiende a diluirse conforme pasa el tiempo, por lo que se busca de manera constante la fusión con otro ser, al quitarse la censura a los besos, el cine muestra desnudos, bailes cadenciosos, la imaginación del publico llega a conectarse con las cintas que en la penumbra de la sala se ven auto complacencias e incluso se comienza a ejercer la prostitución al interior del *Cinema Paradiso*, buscando en todos los casos esa fusión instantánea que los aleja de la separatidad.



Aunque ya no se considera como parte de los objetos amorosos, la *Idolatría* es descrita por Fromm como un rasgo de inmadurez en el amor, representa ese amor novelesco, atormentado, del que hablaba Octavio Paz, el amor es sufrimiento, porque es carencia y deseo de posesión, a diferencia del amor correspondido que entabla Totó con el cine, su siguiente relación en la adolescencia se convierte en su *gran amor*. Al amar Salvatore a Elena, pierde toda su fuerza, se pierde en ella. Salvatore capta por primera vez el rostro de Elena a través de su cámara, al describirle su video a Alfredo no sólo habla de las características físicas de ella, sino que le empieza a dar connotaciones de su personalidad, aún sin haberla tratado. Alfredo inmediatamente detecta que Toto se ha enamorado.



Aunque realmente fueron pocas las veces que puede cruzar palabra con ella, Salvatore la idoliza, vuelve a sus prácticas irreverentes y para declararle su amor, se mete al confesionario mientras su buen amigo distrae al padre Adelfo, Elena llega pensando que habla con el sacerdote, sin embargo se encuentra con Salvatore, ella se niega a corresponderle, pero él le dice que esperara debajo de su ventana cada noche hasta que ella se enamore de él. Después de varios meses logra su cometido, se pierden en una intensa y tierna relación la cual es reprobada por el padre de Elena, quien es el gerente del banco, toma como medida extrema el llevarse a su hija fuera de Giancarlo. Ella solo se puede escapar una vez para verlo, llega junto con la tormenta y sin saberlo será la última vez que vera a Elena, porque prácticamente desaparece, nunca nadie supo nada

de ella o su familia. Al salir Elena de su vida, Salvatore queda sin el conductor del amor y la dicha, estigma que parece acompañarlo durante los siguientes treinta años.

La última característica que se revisará es el *sentimentalismo*, Fromm nos dice que este sentimiento se experimenta en la fantasía, es la gratificación amorosa sustitutiva que percibe el consumidor de películas, novelas y canciones de amor, es una forma de satisfacer los deseos de amor y separatidad.

Y es *Cinema Paradiso* una película que recrea todos estos reflejos de amor insatisfechos, desde el amor imposible o el gran amor, hasta el fraternal que no es exclusivo y permea a los demás objetos amorosos. Es una cátedra de amor, no sólo al cine sino hacia los objetos amorosos, Tornatore tiene un claro manejo del sentimentalismo, el cual aplica en cada una de sus escenas, desde la campanilla que censura al cine, hasta la escena final de los besos, sus personajes son totalmente creíbles, vulnerables, se aprecia el desarrollo de un niño y de un hombre que regresa a su niñez para reencontrar su lugar en el mundo.



Conclusiones

Desde su estreno en el Festival de Cannes en 1989, se ha considerado a *Cinema Paradiso* como un homenaje al cine. En una primera lectura de las notas y los artículos que a propósito del filme se pueden encontrar en los diferentes medios de comunicación, tanto escritos como electrónicos, los comentarios versan sobre dos temas específicos: el cine y el amor; sin importar el orden en el que se mencionaran estos dos temas, la importancia es prácticamente la misma, pero al ser las opiniones un ejercicio meramente subjetivo, se le resta contundencia, pero no certeza.

De manera personal, yo también concordaba con la gran mayoría de los espectadores que alguna vez llegaron a ver *Cinema Paradiso*; atraída por una interpretación visceral de la película, me causaba incertidumbre el flujo de sentimientos internos que me producía el trabajo que Tornatore lograba en el filme, que me hacía ver al cine no como un elemento estático, sino como un componente activo, generador de situaciones.

Con el fin de encontrar respuestas formales a este proceso, el presente análisis tuvo como objetivo el distinguir, clasificar y relacionar a través de un sustento teórico si el cine cumplía o no con funciones amorosas en *Cinema Paradiso*. A continuación me permito informar los resultados de dicha investigación:

Uno. Distinguiendo el amor en occidente

Cinema Paradiso, cumple con las características principales de las amplias y diversas concepciones del amor que se tienen en Occidente, las cuales de manera radical no se limitan al concepto del amor rosa que permea superficialmente en nuestra sociedad.

El amor en occidente es sentimental, novelesco, sufrido, vive en el pasado, entre más grande sea el tormento por el que nos hace pasar, más grande es nuestro sentido del amor. Se idolatra al otro, el amor nosotros no lo creamos, somos entes meramente susceptibles de que a través de la pócima mágica o las flechas de Eros, encontramos a nuestro complemento, porque nosotros no estamos completos sin el otro.

El otro es nuestro escape ante el sentimiento de soledad, se busca fusionarse con el otro, para no estar solo, tal como lo describe el poema *Los amorosos* de Jaime Sabines.

Ese corazón solitario de Toto encuentra su refugio en el *Cinema Paradiso*, quien satisface cabalmente con los criterios teóricos que la convierten en una verdadera historia de amor de occidente.

Dos. Formas de amar

Otro de los objetivos en este análisis era establecer las formas de amar, para saber si el cine cumplía o no con ellas, las funciones amorosas estudiadas fueron: la fraternal, materna, paterna, erótica, a Dios y en el matrimonio; todas ellas tienen un objeto amoroso en el cual se pueden reflejar. En tanto el sentimentalismo y la idolatría, aunque no se perciben como un rol amoroso, su importancia radica en que son estructuras emocionales del individuo y la sociedad.

El cine, visto como generador de funciones amorosas en *Cinema Paradiso*, ejerce de una u otra manera todas las caracterizaciones enumeradas en el párrafo anterior, le ofrece a Salvatore un vínculo familiar que jamás se romperá, brindándole un amor incondicional como el de una madre a su hijo, le enseña la disciplina y el trabajo arduo, tal como un padre lo haría. Tanto el cine como Toto se revelan ante el autoritarismo de la Iglesia.

En su público, el cine crea los sentimientos de fraternidad, les brinda alegría, esperanza y unión. Les ofrece también la tentación del amor erótico, a través de sus imágenes logra que el gran público sienta el deseo de fusionarse físicamente, tocando la parte más sensible de ellos, la mente.

El cine vive con Totó cada una de las formas de amar que se puede ofrecer, es el verdadero amor de su vida, llegan incluso a desarrollar una relación como la que coexiste dentro del matrimonio, Totó se compromete de manera voluntaria con el cine, ese compromiso llega a fusionarse de tal manera que pareciera que tiene frutos, que en este caso sería los filmes que como director Salvatore llega a realizar.

Cinema Paradiso es una obra redonda si de sentimentalismo se habla, el amor se incorpora en todas sus formas en la historia que vive Totó con el cine; el cine es generador de sentimientos, vive su edad de oro dentro del filme, cuando es idolatrado por su público, tanto en el interior como el exterior de la sala, busca fusionarse con su público, se convierte en padre y madre de Totó, en la atracción erótica y sentimental de su público.

Fuentes

Bibliografía

- Barbachano, Miguel. *Cine Durante la Guerra Fría I (1945-1970)*. México, Trillas, 1997.
- Benet, Vicente. *La cultura del cine Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2004.
- _____. *50 años del cine italiano*, México, Instituto Italiano de Cultura, 1968.
- De Rougemont, Denise. *Amor y Occidente*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Fromm, Erich. *El arte de amar: una investigación sobre la naturaleza del amor*. México, Paidós, 2005.
- Gaudreault, André y Francois Jost, *El relato cinematográfico Ciencia y narratología*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.
- Hernández, Sampieri, Roberto Carlos Fernández y Pilar Batista , *Metodología de la Investigación*. México, Mc graw-Hill, 1991.
- _____. *La produzione italiana (1979-1980)*, Italia, Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affineltalia, 1980.
- López Alcaráz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Alce. *El ABC de la investigación literaria De la monografía a la tesis de grado*. México, Grupo Editorial Esfinge, 2008.
- Paz, Octavio. *La llama doble, amor y erotismo*. México, Seix Abarral, 1993.
- Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México, Ediciones Mapa, 1998.
- Marcos Ripalda. *El neorrealismo en el cine italiano de Visconti a Fellini*. España, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005. pág.10.
- Seger, Linda. *Como crear personajes inolvidables*. Barcelona, Paidós, 2006
- Stam Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman. *Nuevos Conceptos de la Teoría del cine Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1999.

Tirri, Nestor. *Habíamos amado tanto a Cinecitta*. Argentina, Paidós, 2006.

Giuseppe, Tornatore. *Per la sceneggiatura di Nuovo Cinema Paradiso*. Italia, Sellerio, 1990.

Zavala, Lauro. *Elementos del Discurso Cinematográfico*. México, UAM-Xochimilco, 2003.

Hemerografía

AFP. “El cine italiano está de fiesta por el Oscar para el Nuevo Cinema Paradiso” en *Excelsior*, 27 marzo 1990, Espectáculos, pág. 1.

AFP. “Italia de fiesta... Nuovo Cinema Paradiso, el filme extranjero del año Giuseppe Tornatore goza este Oscar... ¡y todos sus paisanos!” en *El Universal*, 28 marzo 1990, Espectáculos, pág. 3.

ANSA. “Los agoreros apuestan: de 5 candidatas al Oscar extranjero, la favorita es italiana “Cinema Paradiso”; sigue la danesa (¿Tres al Hilo?)” en *El Herald*, 24 marzo 1990, 1 D, pág. 4.

AP. “El director de Cinema Paradiso, retornará a los sets” en *El nacional*, 20 diciembre de 1990, Espectáculos, pág. 1.

Bonfil, Carlos. “Cinema Paradiso” en *La Jornada*, 13 mayo 1990, Cultura.

Carro, Nelson. “El amor no se ve, se siente Cinema Paradiso” en *Tiempo libre*, 1990, núm. 142., pág. 54.

Díaz, Miguel. “Veiga nuestra que estás frente a Sanborns” en *Uno más uno*, 27 julio 1991, Cultura, pág. 27.

Franco, René. “51 minutos extras para Cinema Paradiso” en *El economista*, 15 julio 2002, la plaza, pág. 50.

Holden, Stephen. “Llega más emotiva la nueva versión de Cinema Paradiso” en *El Universal*, 11 junio 2002, Espectáculos, pág. 2.

Peña, Franco. “Cinema Paradiso: espejo mágico del cine y el amor” en *Milenio*, 30 noviembre 2008, Ángel cultural, pág. 4.

Otras fuentes

Arriba película de Tornatore: *Si es nuestra Baharia*. 23 de septiembre 2009. Di Carlo Mario. La República.it, sección: Palermo, pág. 1.

«<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/09/23/arriva-il-film-di-tornatore-si-la.html?ref=search>». Consultado el 28 de enero 2012.

Curso temporal de los componentes básicos del amor a lo largo de la duración de pareja. 1997. Yela, C. Revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad de Oviedo, España.

«<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=7279010>». Consultado el 5 de agosto, 2012.

Entrevista Giuseppe Tornatore. 2008. Conducto Jean Carlo. Blog de Bagueria.

«<http://bagueria.blogolandia.it/2008/11/25/bagueria-bella-intervista-di-giuseppe-tornatore-su-la-estampa>». Consultado el 3 de febrero 2012.

Entrevista con Giuseppe Tornatore. 10 de septiembre 2010. Colucci L. Radioesse

Sulmona (AQ). «<http://www.youtube.com/watch?v=rOyFnSSIEIlg>». Consultado el 25 de febrero 2012.

Giuseppe Tornatore: El hombre de las estrellas. 8 de enero 2010. Castillo Luciano. No. 16, Revista Cine Cubano on line.

«<http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital16/centrocap042.htm>». Consultado el 15 de febrero 2012.

Giuseppe Tornatore habla sobre su nueva película, The best offer. 20 de julio 2012. Editorial. Revista electrónica ABC Guionistas.

«<http://www.abcgionistas.com/noticias/guion/giuseppe-tornatore-habla-sobre-su-nueva-pelicula-the-best-offer.html>» Consultado el 20 de noviembre de 2012.

Giuseppe Tornatore: Los productores de derecha son los que buscan a directores de izquierda. 30 de septiembre 2009. D'Agostini Paolo. Revista de Cultura

Ñ. «http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/30/_-02008855.htm». Consultado el 26 de febrero de 2012.

Giuseppe Tornatore: Prefiero los finales felices. 2006. Quintana Ana Rosa. Revista AR «http://www.ar-revista.com/decoracion_recetas/planes/giuseppe_tornatore».

Consultado el 12 de febrero de 2012.

Giuseppe Tornatore: Un sueño hecho en Sicilia. 2000. Editorial. Casa Productora

Fandango. «<http://www.fandango.it/scheda.php/it/giuseppe-tornatore-un-sogno-fatto-in-sicilia/246>». Consultado el 15 de febrero 2012.

La Baaria de la mamá de Tornatore. 25 de septiembre 2005. Berbenni Stefanía. Panorama.it-Cultura. «<http://blog.panorama.it/culturaesocieta/2009/09/25/la-baaria-di-mamma-tornatore/> ». Consultado el 27 de febrero 2012.

Me he quedado absolutamente fascinado con el público cubano, afirma Giuseppe Tornatore. 11 de enero 2010. Pérez Amaury. Cuba debate, contra el terrorismo mediático. «<http://www.cubadebate.cu/noticias/2010/01/11/giuseppe-tornatore-fascinado-con-el-publico-cubano/>». Consultado el 25 enero 2012.

Mimmo Pintacuda, 50 años de fotografía, Prólogo escrito por Tornatore. 2007. Editorial Novitá. «<http://www.falconeriuniti.it/Pintacuda.htm>». Consultado el 07 febrero 2012.

Yo lo conocía bien. Goffredo Lombardo: El último leopardo. 18 de enero de 2011. Spagnoli Marco. Revista electrónica Primmissima. «http://www.primissima.it/cinema_news/scheda/io_lo_conoscevo_bene._goffredo_lombardo_ultimo_gattopardo/&ei=06tPT5WflfO/». Consultado 12 febrero 2012.

Filmografía

Cinema Paradiso. Dir. Giuseppe Tornatore. Prod.Franco Cristaldi para Cristaldi Film/Films Arianne. Guionista. Giuseppe Tornatore. Actores.Antonella Attili, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullotta, Marco Leonardi, Pupella Maggio, Agnese Nano, Leopoldo Trieste, Salvatore Cascio, Tano Cimarosa. Compañía Productora, Les Films Ariane, Radiotelevisione Italiana, TF1 Films Production, Cristaldifilm, Forum Picture, 1988. 155 min.

Cinema Paradiso la versión del director. Dir. Giuseppe Tornatore. Prod.Franco Cristaldi para Cristaldi Film/Films Arianne. Guionista. Giuseppe Tornatore. Actores.Antonella Attili, Enzo Cannavale, Isa Danieli, Leo Gullotta, Marco Leonardi, Pupella Maggio, Agnese Nano, Leopoldo Trieste, Salvatore Cascio, Tano Cimarosa. Compañía Productora, Les Films Ariane, Radiotelevisione Italiana, TF1 Films Production, Cristaldifilm, Forum Picture, 2002. 175 min.