

## ***Ermanno Olmi, un cine tan serio como la verdad***

Antonio Checa Godoy

Cuando digo que el cine debe ser tomado tan en serio como la vida, estoy pensando en un cine educativo, pero no en el sentido didáctico, sino en el sentido de compartir el conocimiento, compartir la experiencia todo lo que ésta es compartible /.../ Yo uso hechos reales de la vida, no para despertar curiosidad en el espectador sino para intentar pronunciar la verdad.

Ermanno Olmi en *Sight and Sound*, nº 161, 1979.

Una cinematografía tan heterogénea y poblada como la italiana, con muchos años en los que la producción ha superado los 200 largometrajes, y con su notable nivel, incluye muchas personas singulares, muchas aportaciones genuinas, dominadas, por encima de influencias, tendencias o escuelas, por la propia creatividad, a veces, sencillamente, la genialidad. Pocas, sin embargo, de la envergadura y la constancia de Ermanno Olmi, cuya obra, que se dilata ya a lo largo de más de medio siglo, es difícil de catalogar y tan radicalmente suya que imposibilita la imitación, aunque Olmi haya impulsado algo cercano a una escuela, pero sin cursos formales o exámenes, Ipotesi Cinema<sup>1</sup>. Una obra que, además, como parece inevitable pero aquí resulta muy visible, sigue los avatares vitales del realizador. Es bien significativo que muchos críticos, al analizar la obra del cineasta de Bérgamo, hablen de “renaceres”, que alguno de ellos confiese también sus “redescubrimientos” de Olmi y que el propio realizador declare que tras superar la dura enfermedad nerviosa que lo mantiene al margen del cine durante casi cuatro largos años, sintió el deseo de comenzar desde cero.

No es un exquisito. Ha dirigido una veintena de destacados largometrajes, casi todos ellos pueden incluirse entre lo mejor del cine italiano y le han dado prestigio mundial, pero ha trabajado intensamente para la televisión pública italiana desde 1963 - ciertamente, el gran apoyo, que posibilita buena parte de su obra, junto a la empresa pública de producción y distribución Ital Noleggio Cinematográfico-, es desde luego uno de los realizadores italianos que mejor ha aprovechado las posibilidades de la pequeña pantalla, desde el documental o el reportaje a la biografía y la historia, como *Le radice della libertà*, de 1972, o *Alcide de Gasperi*, de 1974, pero también menudean

---

<sup>1</sup> Sobre esta no escuela creada en 1982, y con sede en la localidad vènetica de Bassano del Grappa, hay un excelente volumen en el que son entrevistados numerosos no alumnos: ALEGRETTI, Elisa y GIRAUD, Giancarlo (2001), *Ermanno Olmi. La esperienza di Ipotesi Cinema*, Le Mani, Genova.

trabajos nada fáciles, intimistas o de tesis. En cualquier caso, Olmi siempre ha precisado que, como Rossellini, él no hace “programas de televisión”, sino cine en televisión.

Rueda asimismo, entre 1968 y 1976, una decena de spots televisivos para marcas relevantes como Nescafé o Cinzano<sup>2</sup>. Y resulta llamativo porque Olmi es autor de una película, *Un certo giorno*, 1968, nada complaciente con el mundo de la publicidad. El propio realizador, declara: “para mi la publicidad es una forma de delito, la publicidad es el engaño organizado y acotado con la connivencia de todos”, bien que Olmi distingue entre la publicidad italiana de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, más ingenua, con algunos elementos que recuerdan la Comedia del Arte, mientras la publicidad más reciente la entiende como refinado engaño<sup>3</sup>. “Hoy la religión más frecuente es la religión de la publicidad. ¿No intenta someternos la publicidad a esos pequeños ídolos, cuando condiciona la felicidad a comer unas galletas o a lavarse la cabeza con un champú?”, se pregunta en 2007 en una entrevista con Mercedes Álvarez<sup>4</sup>. En cualquier caso, el afán por la autenticidad que preside toda la obra de Olmi le lleva, cuando proyecta rodar ese film, a convivir unas semanas con los trabajadores de la agencia, que le cuentan historias y serán luego los actores. También ha cultivado, pero de forma esporádica, pero con indudable calidad, el documental de publicidad o promoción turística, caso de *Mille anni (Mil años, 1994)*, sobre la región de Los abruzaos, en el centro de Italia.

Ha sido uno de los mejores realizadores de cine documental e industrial en sus años al frente de la sección cinematográfica de la Edisonvolta, destacada empresa hidroeléctrica con sede en Milán, su particular escuela de cine, para la que dirige más de veinte cortometrajes y medietrajes entre 1954 y 1961. Esa obra es mucho más que mero cine de encargo o de supervivencia. Por razones familiares y sentimentales –el padre trabaja en la empresa, pero muere en un bombardeo durante la II Guerra Mundial, la madre pasa entonces a trabajar en la Edisonvolta y tras la guerra vivirán en una casa de la empresa- esta compañía es fundamental en la trayectoria de Olmi: “Para nosotros, la empresa no era una entidad que cotizaba en Bolsa, sino una gran familia. Edison me acompañó durante un largo periodo de mi vida y cuando pienso en la compañía la recuerdo como si fuera mi pueblo”. Como homenaje, o regreso a casa, en el episodio de

---

<sup>2</sup> Varios de estos spots, como los de la serie Cinzano, se pueden ver en YouTube. El de Nescafé (“*Quando la notte va via*, 1969), es un curioso paseo-homenaje a la ciudad de Roma.

<sup>3</sup> En OWENS, Charlie (2001), *Ermanno Olmi*, Gremese editore, Roma, pp. 61-68.

<sup>4</sup> En MUGUIRO; Carlos (2008), *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*, Gobierno de Navarra, Pamplona, p. 208.

*Tickets* (2004), Olmi rueda una breve secuencia en el salón de reuniones de la empresa. El destacado historiador del cine italiano Gian Paolo Brunetta resalta el valor de estas obras de Ermanno Olmi:

Vistos a treinta años de distancia, estos documentales aparecen como una de las fuentes de conocimiento más significativas de los efectos del gran proceso de industrialización y de éxodo desde el campo hacia la ciudad, la mutación antropológica de los italianos. Olmi es el único realizador italiano que ha conocido la fábrica desde dentro y ha podido representarla partiendo de los gestos, de los cuerpos y de los rostros de los trabajadores. Ya en estos documentales luce toda su capacidad de mostrar, en una sola mirada, toda la riqueza de las relaciones entre la persona y el ambiente<sup>5</sup>.

No le es ajena la producción. En 1961 es el principal impulsor, aunque no único, de la productora “22 dicembre”, en la que implica a la Edisonvolta, que tendrá un 51% del capital, pero que en 1965 será absorbida por otra histórica productora italiana, la Titanus. La productora financia, entre otros, dos trabajos de Olmi, el largometraje *I fidanzati* y el medimetraje sobre San Antonio, *700 anni*. También la primera película de Rosellini para televisión, *L'età del ferro*, buena muestra del interés de Olmi por el cine del realizador romano.

El teatro es otra de sus aficiones; ha dirigido varias obras de teatro y sobre todo óperas –de Puccini, Verdi, Donizetti...- , en especial en los últimos años. No hay que olvidar, además, que al calor de Ipótesi Cinema se han rodado más de medio centenar de obras, desde documentales a cortos, medimetrajes y algún largometraje de ficción.

Tras *Cien clavos* (2007) anuncia que abandona la ficción para dedicarse en exclusiva al documental. Casi una vuelta a los orígenes si no fuera porque en realidad Olmi nunca ha abandonado el documental, eje de su particular búsqueda de la verdad.

### **El control del film**

Es un todoterreno, un hombre que multiplica su trabajo en el afán de que el film responda por completo a sus deseos. Hasta que la enfermedad le impide cargar con las cámaras, ya en los años ochenta, Olmi suele ser en sus películas director, guionista –y argumentista-, director de fotografía y montador. Así ocurre, por ejemplo, en *El árbol de los zuecos*, film de casi 200 minutos, en *La Circunstancia*, en *Milan'83*, en *Camminacammina* o en *Larga vida a la señora*. Incluso en los spots publicitarios que

---

<sup>5</sup> BRUNETTA, Gian Paolo (20003), *Cent'anni di cine italiano*, Laterza, Bari-Roma, volumen II, pp. 221-222.

realiza viene a ser, además de director, guionista y cámara. En varios filmes ha tenido a su cargo asimismo la escenografía. Pocos ejemplos, pues, más completos de cine de autor. Ese decidido control sobre la película no supone falta de flexibilidad, Olmi odia lo que él llama el cine cerrado: “me resulta insoportable un cine donde todo está organizado en función de una arquitectura de significados que penetran y desvelan un misterio”. Por eso explica también: “Nunca preparo los guiones con antelación, dispongo cuales son los temas, unas situaciones a grandes rasgos y después los propios personajes contribuyen a hacer la historia, a relatar los hechos. Para mí el guión definitivo siempre se hace después, con la moviola, en el montaje”<sup>6</sup>.

Es patente, de otro lado, la obsesión de Olmi por controlar la imagen. Es casi siempre el director de fotografía –y en sus últimos filmes, su hijo Fabio-, y la calidad y la originalidad de la fotografía es un elemento determinante en la fascinación que ejercen sus películas.

Pero no es un cineasta popular. Ni siquiera en su país. Lo constata el crítico Luigi Bini en 1988, cuando ya Olmi lleva treinta años haciendo cine:

En el panorama del cine italiano Ermanno Olmi es una voz sumergida y aislada. El gran público recordó su existencia sorprendido por la nostálgica imagen cotidiana de *El árbol de los zuecos*, después lo ha olvidado pronto. /.../ Si no fuese por la RAI, el director de Bérgamo ni siquiera podría trabajar. Un manto de silencio parece extenderse sobre su cine. No es el resultado de una conjura, sino el resultado de una elección: la elección por un modo de hacer cine<sup>7</sup>.

Tampoco lo tiene fácil fuera de Italia, pese a los muchos premios que reciben sus películas. En la última década del siglo XX, por ejemplo, no se estrena ningún film de Olmi ni en Francia ni en Gran Bretaña –ni, que recordemos, España-, tampoco se editan en DVD. En los canales de televisión británicos se pasan apenas dos films de la década anterior, *Longa vita a la signora* y *La leggenda del santo bevitore*<sup>8</sup>.

En efecto, Olmi está siempre al margen de Cinecittá, digamos, de la cultura oficial del cine italiano. Nace en Bérgamo, pero es milanés por elección –ciudad a la

---

<sup>6</sup> MUGUIERO, Carlos (2008), *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*, Gobierno de Navarra, Pamplona, pp. 177-178.

<sup>7</sup> BIUNI, Luigi (1988), “Ermanno Olmi. Prendre il cinema sul serio come la vita”, en *Letture*, enero, pp. 3-16. Anotemos que el primer estudio monográfico de cierta ambición sólo se publica en 1985, y es de una profesora norteamericana: DILLON, Jeanne, *Ermanno Olmi*, La nuova Italia, Florencia, 104 pp.

<sup>8</sup> Véase Jili A., Jean, “La punta dell’iceberg. Il cinema italiano visto dalla Francia” y Wasgtaff, Christopher, “L’assenza dell’oggi. Il cinema italiano in Gran Bretagna”, en Zagarrío, Vito, editor, *Il cinema della transizione*. Marsilio, Venecia, pp. 425 -454.

que ha dedicado films como *Milano'83* o el episodio *Milano* de la serie televisiva *Doce directores para doce ciudades*, 1989-. “Yo vivía en Milán y el cine era Roma. Era una doble distancia: lejanía física, pero también del mundo al que pertenecía. Lejanía, pues, también psicológica, incluso en cierto modo ética. En muchas entrevistas reitera: “no pretendo ser sino una voz que se coloca no en la cultura que enseña o comunica soluciones, sino entre los anónimos que buscan respuestas”. No extraña por ello que escape de la gran ciudad, que se le ha vuelto insípida, a finales de los años ochenta y escoja para vivir una pequeña ciudad véneta, Asiago.

Además, Olmi es sincero, casi implacable. No es complaciente ni superficial. Ni siquiera con el espectador: “El espectador que va al cine para huir de su propia responsabilidad no puede sino sentirse molesto ante una de mis películas -declara en 1985-. No es cierto que sea un ignorante o que no comprenda... Realmente no quiere entender. Y el poder, la clase dirigente, se suma gustoso a este juego”. Difícil decirlo más claro.

### **Del realismo a la parábola**

Hay dos grandes etapas en el cine de Ermanno Olmi, una primera claramente definida por el realismo, que evoluciona desde unos orígenes muy cercanos al neorrealismo -el propio realizador reconoce su admiración por cineastas como Roberto Rosellini- a un estilo muy propio, definido, entre otros aspectos, por el detallismo y la capacidad documental -siempre presente en él-, pero donde no se busca una denuncia política -no es el realismo del Pasolini de *Accatone* o *Mamma Roma*- y tampoco se percibe voluntad de un análisis ideológico. A lo sumo, a través del hombre bien concreto, el problema social, preferentemente la deshumanización de la empresa (*El Empleo, I Fidanzati*). Esa etapa, que culmina en 1978 con *El árbol de los zuecos*, destacada muestra de lo que se ha llamado “realismo poético”, pasa en la década de los ochenta, tan complicada para el realizador, a otra muy diferente, la de la parábola, definida, además de por el abandono del puro realismo anterior, por el recurso a actores profesionales, antes muy excepcional, y también a argumentos de procedencia literaria - Joseph Roth en *La leyenda del santo bebedor*, Dino Buzatti en *El secreto del bosque viejo*, Jorge Luis Borges en *Cantando dietro i paraventi*, o la propia Biblia en *Génesis, la creación y el diluvio*. Y nuevas preocupaciones, como las ecológicas, y en especial las vinculadas a la pérdida de la cultura rural.

En una y otra etapa hay muchas e importantes constantes. Desde luego el talante independiente y al margen de oportunismos o modas. La mirada humanitaria o si se quiere cristiana, pero en todo caso de un cristianismo nada conformista –“Dios deberá rendir cuenta de todo el sufrimiento del mundo”, dice el protagonista de *Cien clavos*-. El también alude en alguna entrevista a esa religiosidad y precisa, a propósito de *El árbol de los zuecos*: “no es la religiosidad de las oraciones, sino la religiosidad del hombre que acepta el desafío de vivir”. El destacado sacerdote y crítico Antonio Balletto, columnista de *La Repubblica*, opinaba que si hay un cine religioso mero espectáculo, como sería *Los Diez Mandamientos* de Cecil B. de Mille, hay también un cine religioso dominado por el misterio, como el *Génesis* de Olmi<sup>9</sup>.

Salvo en los inicios documentales, y quizá su primer largometraje, su realismo no es neorrealista. Gusta, si, de trabajar con actores no profesionales y mantiene lo que un algún crítico califica de obsesión por la realidad cotidiana., pero utiliza monólogos interiores y recursos poco frecuentes en el neorrealismo y además su interés por lo cotidiano, su amor al detalle, casi antropológico, que confirmarán o incluso ampliarán películas posteriores, no es moda o herencia, sino elemento básico en su interés por la realización cinematográfica, un mosaico que no es necesariamente neorrealista y donde tiene mucho peso la formación documentalista del realizador. A Olmi, acusado con frecuencia de individualista, le interesa mucho más el interior de las personas que los problemas de clase. Un crítico, Giuseppe Marotta, a propósito de *Il posto*, afirmaba en *L'Europeo*: “el cine de Olmi es capaz de hacer visible y concreto el pensamiento”.

La metáfora, la parábola define las dos últimas décadas del cine de Ermanno Olmi. De *L'albero degli zoccoli* (*El árbol de los zuecos*, 1978) a *Camminacamina* (*Persiguiendo a una estrella*, 1983), hay un cambio cualitativo en el cine del realizador de Bérgamo. En la segunda, que Olmi tarda dos años en montar, y que acorta tras una primera versión, para televisión, que supera las cinco horas, ya no tenemos un cuadro minucioso de la vida cotidiana sino una parábola, en este caso a propósito de los Reyes Magos, Olmi elige por lo general unos exteriores muy generales -mar, dunas, bosques y rueda asimismo varias secuencias en una Volterra poco reconocible- precisamente para que sea difícil ubicar en un lugar o país concreto la historia. Los Reyes Magos son para Olmi seres misteriosos, lejos de sus habituales y reconocibles trabajadores. El film – Olmi utiliza actores no profesionales-, de una teatralidad no disimulada, todo lo

---

<sup>9</sup> En Elisa Allegretti y Giancarlo Giraud, obra citada, pp. 26-32.

contrario, contiene una sucesión de elementos, de prodigios que sólo al final de la película adquieren para el espectador pleno sentido.

### **El trabajo, el tiempo, la verdad**

La crítica habla de una “trilogía del trabajo” a propósito de sus tres primeros largometrajes, *Il tempo si é fermato* (*El tiempo se ha detenido*, 1959), *Il posto* (*El Empleo*, 1961) e *I fidanzati* (*Los novios*, 1963). Es cierto que toda la filmografía del realizador está presidida por un nítido respeto al mundo del trabajo, pero en esta última película al curioso devenir laboral del protagonista –norteño enviado por su empresa al sur, a Sicilia-, rumbo contrario al usual en el mundo laboral italiano en esos años, se sobrepone su historia sentimental, su novia, Liliana, también trabajadora.

El mundo del trabajo es relevante para Olmi, que no cursa estudios universitarios y que recuerda con frecuencia el día invernal de 1947, tenía 15 años, en que comenzó a trabajar en la gran empresa eléctrica italiana, la Edisonvolta; pero su cine da un giro en los años ochenta, parece entonces cansado de ese realismo minucioso que ha presidido su actividad cinematográfica y opta por un cine ambicioso, no exento nunca de toques realistas, pero con otras ambiciones. *La leggenda del santo bevitore* (*La leyenda del santo bebedor*, 1988), es el primer ejemplo, el realizador bergamasco confiesa que lo que le atrajo del relato de Roth fue su calidad poética, pero también su misterio, su magia. Misterio, magia, que van a estar ya siempre presentes en su cine.

El primer largometraje, *Il tempo si é fermato* (*El tiempo se ha detenido*), iba a ser un mediometraje sobre la vigilancia invernal en los embalses de montaña de la Edisonvolta. Acepta el encargo, y en dos semanas realiza el guión y pronto rueda a 2.800 metros de altura en plenos Alpes. “Una historia sin historia”, resumirá Bini, pero una historia que crece y se transforma en todo un film. El viejo guardián que acoge a un nuevo compañero, un joven estudiante, quien sustituye a otro trabajador enfermo. Asistimos a una convivencia en soledad de dos generaciones bien diferentes, desde luego, pero también vemos los contrastes entre la cultura rural y la cultura urbana. El trabajo en soledad de una pareja donde la mutua reticencia inicial se transforma en colaboración y en honda amistad. Alguien ve en el film propaganda sentimental de la potente Edison, pero Olmi contraataca: no hay propaganda, hay información, es un documental informativo. “En las películas industriales –precisa-, se tiende a considerar al hombre como un maniquí metido en una situación de confrontación con la máquina. Para mí es al contrario”.

Esta trilogía, dice Brunetta, “ilumina la otra cara de la Italia del ‘boom’ y mide sobre todo la distancia cultural, social y económica entre personas que reaccionan al cambio y a la pérdida de puntos de apoyo”<sup>10</sup>.

Otro elemento decisivo y sierre presente en el cine de Olmi, por encima de etapas, es el tiempo. Lo resalta el crítico Arias Carrión:

Olmi usa y perfecciona un tiempo suspendido. En sus películas el tiempo pasa, pero es indefinido, nunca sabemos cómo pasa ni cuánto pasa. Momentos que parecen temporalmente breves no lo son, y muchas veces la temporalidad parece suspendida, como representan los tiempos de las escenas de la infancia del futuro Juan XXIII en *E venne un uomo*, y la totalidad de *Il tempo si è fermato* y *El árbol de los zuecos*, como paradigmas de un tiempo que fluye imperceptible y armónico. Pero ese tiempo suspendido, magistralmente utilizado, por ejemplo, para representar la espera del protagonista de *La leyenda del santo bebedor*, es el artefacto que utiliza el realizador para que las vidas fluyan, para que los reencuentros de sus personajes, de sus vidas, no sean un choque sino una conjunción armónica<sup>11</sup>.

En su episodio del film *Tickets* (2005), que Olmi comparte con el iraní Abbas Kiarostami y el británico Ken Loach, el realizador italiano juega constantemente con el tiempo. Que incluso reaparece –se repiten imágenes– en la despedida de los protagonistas en la estación de tren. El protagonista, en viaje de negocios en Austria, tiene prisa por regresar, pues quiere estar en Roma para el cumpleaños de su nieto, pero no hay avión por el mal tiempo y ha de hacerlo por ferrocarril. ¿Cuánto tiempo transcurre entre que encarga a la atenta relaciones públicas de la empresa un billete y la partida del tren? No lo sabemos, presumiblemente muy pocas horas, acaso sólo una o dos. Pero ese tiempo ha sido decisivo en el deslumbramiento que sienten de inmediato dos personajes tan dispares como la mujer a las puertas de la madurez y el viejo farmacólogo. Aquí Olmi, tan amante del actor no profesional, recurre con acierto a dos cualificados actores italianos, Carlos delle Piane (Roma, 1936) y Valeria Bruni Tedeschi (Turín, 1964), aquel con más de cien películas a sus espaldas, ésta con intervenciones en sesenta filmes.

Por otro lado, el cine de Olmi aparece como cine moroso, detallado, de lenta evolución, muchos de sus films tienen una larga duración –aunque en su mayoría han sido dolorosamente acortados por el director en el montaje–, como en tantas otros

---

<sup>10</sup> Brunetta, obra citada, p. 223.

<sup>11</sup> ARIAS CARRION, Rafael (2008), “Ermanno Olmi: el tiempo y el trabajo”, en *Cine para leer*. Disponible en <http://80.34.38.142:8080/cineparaleer>

aspectos de su cine, Olmi va aquí, en la consideración del tiempo cinematográfico a contracorriente: “el cine convencional ha acostumbrado al espectador a una serie de condensaciones de la acción, de manera que se suprimen lo que yo llamo tiempos muertos. Se salta de aquí para allá, como en la publicidad, y en general a la gente le parece fantástico. Lo que yo propongo es exactamente lo contrario de todo eso. Me gustaría hacer una película sobre un único instante, una fracción de segundo que pueda llenar horas de cine”, declara en 1989 a Adriano Picardi y Angelo Signorelli<sup>12</sup>.

La última etapa del cine de Olmi, definida por el uso constante de la parábola, no está al margen de la gran preocupación del realizador, reflejar la realidad, buscar la verdad, reflexionar sobre ellas. Hay una preocupación medioambiental, nunca ausente en su cine, pero ahora mucho más explícita. El director simultanea los films de ficción con los documentales, siempre incisivos y siempre pegados al terreno. *Artigiani veneti*, (*Artesanos del Véneto*, 1986), es toda una antología de artesanos y un homenaje a la rica artesanía de la región veneciana, pero también una reflexión sobre la armonía hombre-paisaje; en *Lungo il fiume* (*A lo largo del río*, 1992), de 78 minutos, está muy presente la preocupación por el deterioro de la naturaleza y es uno de su mejores documentales. El río es el Po, el principal de Italia y para Olmi “el río por antonomasia”. Estos documentales preceden a *El segreto del bosco vecchio* (*El secreto del bosque viejo*, 1993), otro homenaje de Olmi a la naturaleza, donde los animales nos hablan.

En los filmes de ficción, la preocupación por llegar a la verdad, por recuperarla bajo las apariencias, está muy clara, incluso en sus parábolas. De forma significativa, al inicio de *Lunga vita alla signora* (*Larga vida a la señora*, 1987), una de sus películas menos conseguidas, se advierte: “los hechos y los personajes de este film no son del todo imaginarios”. Un buen ejemplo es *Il mestiere delle armi* (*El oficio de las armas*, 2001). Estamos en la Italia del Renacimiento, continuo escenario de guerras intestinas. El protagonista, Giovanni de Médicis –“Joanni delle Bande Nere”-, capitán de los ejércitos pontificios, la “joven promesa” de esos ejércitos, cae herido y la herida le llevará a la muerte. Es el momento, para Olmi, en que la guerra, hasta entonces en cierto modo “noble arte”, lucha cuerpo a cuerpo, se transforma en estos años, por la irrupción de las armas de fuego, en guerra impersonal, tecnológica, donde los contendientes se desconocen. Los acontecimientos, la larga agonía del protagonista nos llevan a la realidad de la guerra, de todas las guerras. Al protagonista, que no quiere utilizar las

---

<sup>12</sup> Muguero, Carlos (2008), obra citada, pp. 173-174.

temibles armas de fuego, consciente de su poder destructor, lo llevará a la muerte una anónima bala de cañón. Olmi, que en su niñez, durante la II Guerra Mundial, perdió como vimos al padre y la casa en un bombardeo, no deja de ofrecernos la mirada de los niños y todo el drama de la guerra. Y su film es una dura parábola contra la guerra, contra todas las guerras. El personaje histórico de Joanni delle Bande Nere ya había sido eje de una película, *Condottieri*, de Luis Trenker, en 1937, pero con muy distinta intención: en esta película, en pleno fascismo, es un héroe cuyas tropas evocan a los camisas negras de Mussolini<sup>13</sup>.

Una guerra libran también en *Cantando dietro i paraventi* (*Cantando tras los biombos*, 2003), la viuda Ching, la mujer pirata, que se revela contra el poder tras el asesinato de su esposo, y el Emperador de China, enamorado de ella, pero habrá paz y cuando la decisiva batalla naval parece inminente el emperador envía un mensaje de tregua y acuerdo a través de coloristas cometas que llenan el cielo, oferta que es aceptada por la viuda, en una de las escenas más hermosas y originales de toda la cinematografía de Olmi. Una fábula pacifista, pero con base en una historia real, en donde una vez más el realizador recurre a la representación dentro de la representación, pues la historia en apariencia se ofrece en un escenario. Aquí opone Olmi a la crueldad de la guerra –apenas visualizada– la “dulzura de vivir” de Tayllerand: el canto de las mujeres, la belleza de los campos trabajados por el hombre o de las cometas inundando el cielo azul, y desde luego los niños.

## **El testamento**

Tras el rodaje de *Centochiodi* (*Cien clavos*, 2007) Olmi anuncia que no hará más cine de ficción. Son muchos los realizadores que han anunciado una retirada que luego, por múltiples razones, no se ha producido o que han tenido, tras una etapa de inactividad, una reaparición. En el caso de Ermanno Olmi, nacido en 1931, y ya, ya, por ello, de edad avanzada, no hay razones para desconfiar del anuncio. Además *Cien clavos* es una película en alguna medida testamento, pues refleja y aglutina muchas de las preocupaciones constantes del realizador, unidas a otras más recientes. De nuevo una parábola, pero más compleja que en el caso de *El oficio de las armas* o *Cantando tras los biombos*: el profesor que renuncia a la enseñanza y los libros –“todos los libros del mundo no valen lo que un café con un amigo”– inicia una nueva vida –renuncia, por

---

<sup>13</sup> Costa, Antonio (2003), “Il mestiere delle armi”, en Aprá, Adriano, *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio, Venecia, pp. 218-224.

ejemplo, al coche- y se identifica con un pueblo contra proyectos “modernizantes” que rompen su ambiente, su vida cotidiana. Tiene el aspecto que suponemos tuvo Cristo y todo el pueblo, de hecho, lo llama Jesucristo. Un crítico, resume así la parábola:

La trayectoria personal se confunde con las condiciones del momento histórico. La humanidad vive en crisis su propia identidad y su relación con la naturaleza. Así la presencia de la cuestión ecológica, recordada a través de las excavadoras, la avioneta fumigadora, las motos ruidosas e invasoras o el nuevo puerto fluvial, señalan la ruptura del ser humano con su medio. Pero a la vez la crisis consigo mismo que se manifiesta en la duda existencial del joven profesor que, citando a Karl Jaspers, recitará como despedida a sus alumnos: "quizás sea la locura la solución a nuestra existencia". Este *alter Iesus* se caracteriza por su vuelta a la vida sencilla y pobre, por su fidelidad a la amistad, por su admiración y reconocimiento de la mujer como garante de la inocencia y la bondad, por su denuncia de la injusticia, por el cuidado de la naturaleza y por su disponibilidad al sacrificio por los amigos. La casa y la mesa serán las realizaciones de esa nueva fraternidad donde el vino, la música y los sencillos son los ingredientes principales. No es extraño así que aparezcan textualmente las bodas de Caná y la parábola del hijo pródigo como confirmaciones evangélicas. Este nuevo Jesús parece buscar a un Dios que permanece en silencio<sup>14</sup>.

Olmi rueda en Bagnolo de San Vito, en el Valle del Po, de nuevo con actores no profesionales, los lugareños, y con financiación de la RAI. Dirige y es autor del guión, aunque ya no es el montador y la fotografía está a cargo de su hijo, Fabio Olmi. De nuevo una llamada a la autenticidad, una defensa de la verdad, y con ella de la vida. Un testamento hermoso, nada sencillo.

Es patente que Ermanno Olmi no es un cineasta cómodo, todo lo contrario. Ni para el público ni para los críticos. Uno y otros muestran con frecuencia su desconcierto ante este cine y este cineasta a contracorriente. Pero el legado de Olmi resulta extraordinario, lo mismo en sus documentales que en sus obras de ficción, aporta una mirada propia, enriquecedora, entrañable, profundamente humana, sin trampa ni cartón en un arte como el cine tan propicio a la teatralidad o la falsificación.

## Fuentes

ALEGRETTI, Elisa, y GIRAUD, Giancarlo, editores (2001), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesis Cinema*, Le Mani, Génova, 231 pp.

APRA, Adriano, coordinador (2003), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Marsilio Editori, Venecia, 398 pp.[Quizá el estudio más completo, con minuciosa filmografía y bibliografía]

---

<sup>14</sup> SÁNCHEZ, Peio (2008), “Cien clavos. Abriendo puertas, abriendo heridas”, en [www.paginasdigital.es](http://www.paginasdigital.es)

ARIAS CARRION, Rafael (2008), “Ermanno Olmi, el tiempo y el trabajo”, en *Cine para leer*, disponible en: <http://80.34.38.142:8080/cineparaleer>

BRUNETTA, Gian Piero (2003), *Cent'anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Bari-Roma, volumen II, 486 pp [en especial, pp. 221-226: “Ermanno Olmi, cantore della quotidianità”]

CABALLERO, Juan José (2005), “Ermanno Olmi”, en Jose Enrique Monterde, editor, *En torno al nuevo cine italiano*, Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia, 442 pp.

GOLA, Guido, y MICHELONE, Guido, editores Guido (2001), “Luigi Bini. Il cinema, la crítica”, en *Comunicazioni Sociali*, septiembre-diciembre [Antología de textos. Sobre Olmi, pp. 166-188]

MUGUIRO, Carlos, coordinador (2008), *Ermanno Olmi, seis encuentros y otros instantes*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 249 pp.

OWENS, Charlie (2001), *Ermanno Olmi*, Gremese Editore, Roma, 158 pp.

SANCHEZ, Peio (2008), “Cien clavos. Abriendo puertas, abriendo heridas”, en [www.paginadigital.es](http://www.paginadigital.es)

TOFETTI, Sergio (2006), *Il mestiere dell' uomo. Ermanno Olmi regista per la Edison*, Federico Motta editore, Milán.

TORRES, Augusto M. (1994), *El cine italiano en cien películas*, Alianza Editorial, Madrid [Olmi, *El árbol de los zuecos*, pp. 350-354].

ZAGARRIO, Vito (2000), *El cinema della transizione. Scenari italiani degli anni novanta*, Marsilio Editori, Venecia, 518 pp.