

# *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)... y *pax in terra*

LUDOVICO LONGHI

## > *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)... y *pax in terra*

Gianfranco Rosi llega a Lampedusa tras sus múltiples viajes para investigar individuos y sociedades invisibles. El cineasta ha vivido en la isla durante más de un año buscando posibles narraciones tanto de los lugareños como de los migrantes que llegan diariamente a las costas de Lampedusa. En este trabajo se pone de manifiesto la capacidad del autor de saber seleccionar unos perfiles de isleños que se convierten en personajes empáticos y de inmediata capacidad comunicativa. Aparecen el *disc jockey* radiofónico Pippo, la señora María, un pescador de erizos y sobre todo el pequeño Samuele y Pietro Bartolo. El primero es un chico de doce años que va a la escuela y al que en su tiempo libre le gusta usar un tirachinas. Se marea en el barco y tiene un ojo vago pero difícilmente escapará a su futuro destino marinerio. El segundo es el médico de cabecera de Lampedusa, obligado a descuidar a sus pacientes para poder asistir a los prófugos y certificar sus decesos. El documental registra la cotidianidad de la isla donde desembarcos, salvamentos y tragedias aumentan desmesuradamente. La normalización de este estado de alerta, suscita una serie de dudas sobre ética, solidaridad e identidad: conceptos que necesitan, tal y como reclaman las imágenes, una redefinición urgente.

**Palabras clave:** documental; cine italiano; prófugos; identidad.

## > *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)... and *pax in terra*

Gianfranco Rosi reaches Lampedusa after his multiple trips to investigate individuals and invisible societies. The filmmaker has lived on the island for more than a year looking for possible narrations from both the locals and the migrants who arrive daily on the shores of Lampedusa. This work highlights the ability of the author to know how to select profiles of islanders who become empathetic characters with an immediate communicative capacity. They are the radio disc jockey Pippo, Mrs. Maria, the hedgehog angler, but above all the little Samuele and Pietro Bartolo. The first is a boy of twelve who goes to school and who likes to use a slingshot in his spare time. He gets dizzy on the boat and has a lazy eye but will hardly escape to his future sailor fate. The second is the general practitioner of Lampedusa, forced to neglect his patients in order to assist the fugitives and certify their deaths. The documentary records the daily life of the island where landings, rescue and tragedies increase disproportionately. The normalization of this state of alert raises a series of doubts about ethics, solidarity and identity: concepts that need, as the images claim, an urgent redefinition.

**Key Words:** Documentary Film; Italian Cinema; Fugitives; Identity.

*“Chi focu a mmari ca c’è stasira...”*

*(“Qué enorme incendio hay en el mar, esta noche”)*

CANCIÓN POPULAR DE LAMPEDUSA

## Fuocoammare, una expresión que significa desastre: introducción

En una tarde de tormenta, un niño está en su comedor haciendo los deberes. Su abuela está cocinando junto a la ventana, para aprovechar la poca luz que le ofrece el cielo lluvioso. Entre un tema musical y otro, desde la radio (siempre encendida porque su voz forma parte de las presencias familiares) llegan las noticias locales. Esta noche la guardia costera ha recuperado una patera: veinticuatro mujeres, seis niños, catorce hombres han sido rescatados de la borrasca. Otros ochenta seres humanos no lo han conseguido. “¡Pobres cristianos!”, dice la abuela con voz queda. Es el comentario que casi todos nos hacemos, la respuesta ritual: compadecernos por las víctimas. A lo sumo nos indignamos, tal como hace el Parlamento Europeo. Luego no hacemos nada... como el Parlamento Europeo. La abuela, en cambio, ilustra al nieto acerca de la crueldad del mar: con la tempestad muchos pescadores autóctonos no han vuelto. Muchos más desaparecieron durante la guerra. Los aviones bombardeaban las naves y, como un relámpago, en el mar estalló el incendio: “*Fuocoammare*”. Un grito que alarma a la población isleña. Son pescadores, recogen todo aquello que el mar les regala: el pescado, el fuego, los naufragos.

Gianfranco Rosi, italiano de Asmara (Eritrea), él mismo emigrante en su propio Estado, dedica su último largometraje a representar (casi sin filtro, con su presencia ausente) una triste epopeya doble: los viajes de la esperanza de casi medio millón de refugiados, la espontánea solidaridad de los lampedusanos. Un aedo nigeriano entona un rap: “En Nigeria caían bombas, nos fugamos al Sahara. En el desierto muchos murieron: algunos de inanición, otros violados y asesinados. Nos refugiarnos en Libia, pero el ISIS no nos quería. Nos arrodillamos, lloramos. Las montañas nos ocultaban, la gente nos delataba. Huimos hacia el mar: zarpamos noventa; sesenta murieron”. Le hace eco Pietro Bartolo, médico de cabecera de la pequeña isla de pescadores de Lampedusa, seres humanos acostumbrados a convivir con el carácter colérico de los elementos, y contentos por todo aquello que el mar les regala. Como una mujer, ella también nigeriana, única superviviente entre muchos cadáveres abandonados en un barco a la deriva; embarazada, a punto de parir: había roto aguas, ya no tenía contracciones ni

lugar donde dar a luz; en el ambulatorio se improvisó una sala de parto y se le practicó una cesárea, de madrugada. Al amanecer, las mujeres de Lampedusa esperaban fuera del centro en silencio. Llevaron pañales, ropas para bebé, incluso algún carrito. La madre llamó a su hija *Gift*: un regalo para todos los isleños. En las páginas que siguen, se pretende analizar esta película, galardonada con el Oso de Oro en el Festival de Berlín en la edición de 2016, como

El cineasta Gianfranco Rosi.



ilustración de una nueva visión de la nueva tragedia griega, mediterránea... del *Mare Nostrum*, también africano y asiático. Una perspectiva plural que empieza a redefinir las identidades nacionales y las formas de la convivencia.

### 1. *Mamma li turchi a Lampedusa*

Las protagonistas absolutas del film de Gianfranco Rosi son las dos facetas de Lampedusa, la ciudad de pescadores que intenta con dificultad desarrollar una actividad turística local; y el punto de atraque de miles de personas que escapan de miserias, guerras y carestías (Fofi, 2016). Lampedusa pertenece políticamente a Italia a pesar de su extrema proximidad a las costas tunecinas: dista setenta millas de la costa africana y ciento veinte del sur de Sicilia. Se trata de la isla más grande del archipiélago de las Pelagias (20 Km<sup>2</sup>), histórico corazón del Mediterráneo. La duplicidad simbólica lugareña se configura en dos imágenes opuestas: puente entre distintas culturas (en la mayor parte de casos) e infranqueable barrera (en épocas reaccionarias). Las ultimísimas tendencias políticas, promotoras del delirio del *heimat* y de la balcanización xenófoba, se están decantando hacia la segunda cara, la más oscurantista.

*El cambio de rumbo de Lampedusa anticipó otros gestos en Italia. Roma retiró el cartel de bienvenida a los refugiados y comenzó a desalojarlos de sus campamentos sin tener donde llevarlos. El rechazo, alimentado por partidos como la xenófoba Liga Norte o el ambiguo Movimiento 5 Estrellas, caló en los ciudadanos y en todos los partidos. Prendió el miedo y resucitaron movimientos fascistas en todo el país. Hubo agresiones en centros de acogida, desalojos propagandísticos. El Ministerio del Interior, con la vista puesta en las elecciones, firmó a mediados de 2017 unos acuerdos con Libia tan opacos como fructíferos que redujeron los desembarcos en casi un 40%: de 181.436 en 2016 a 119.369 en 2017. Era el camino. Pero todo el plan se fue al garete cuando Luca Traini, un excandidato de la Liga Norte de 28 años, se subió a su coche el domingo 4 de febrero y disparó a 6 nigerianos porque le pareció que eran igual de negros que el supuesto asesino de una toxicómana blanca. Ningún exponente del Gobierno fue a interesarse por las víctimas, cuyos nombres apenas trascendieron (Verdú, 2018).*

Las crónicas relatan una guerra entre pobres que apenas tiene precedentes en la tradición cultural de la isla; una historia repleta de citas literarias y cinematográficas, directas e indirectas: consideramos que la corona borbónica, en 1630, nombró vasallo del lugar a Giuseppe Tomasi, homónimo antepasado del autor del *Gattopardo*. Tras la dominación francesa, el comandante en jefe del Ejército Imperial ruso Gregorio Potemkin (el mismo que dio nombre al famoso acorazado) quiso comprar la isla para asentar una colonia de súbditos de la zarina. En época más reciente, en la parte occidental de la isla se ha instalado una base de la OTAN, dirigida por el personal de la Guardia Costera de los Estados Unidos. Allí se ha construido uno de los transmisores del sistema de radionavegación LORAN, integrado en una red de instalaciones similares ubicadas en L'Estartit (España), Kargaburan (Turquía) y Sellia Marina (en Calabria), para apoyar a la navegación en el Mediterráneo. Debido a su posición entre las costas del norte de África y el sur de Europa, en los últimos veinticinco años la isla se ha convertido en uno de los principales destinos de las rutas migratorias africanas en el Mediterráneo. En marzo de 2011, la antigua base LORAN se ha transformado en un centro para mujeres y menores refugiados en

la isla. Con posterioridad, el Ministerio del Interior transalpino ha construido un centro de recepción temporal de ochocientas plazas para los emigrantes y refugiados rescatados por naves de guardacostas de la marina militar.

*El primer desembarco en Lampedusa se remonta a los primeros meses del 1990. Se trataba de tres chicos de piel oscura. Habían llegado de noche y habían encontrado amparo en un hotel en construcción. Cuando, por la mañana, llegaron los albañiles, los tres migrantes se levantaron asustados. Todo el mundo gritó que habían llegado los turcos, porque los lugareños llaman “turcos” a todos aquellos que no tienen la piel blanca. Los hospedaron por un tiempo, luego se marcharon. A partir de entonces los desembarcos aumentaron desmesuradamente* (Bartolo, 2016a).

Hasta febrero de 2016, fecha de estreno del film, se ha contado la llegada de más de 400.000 seres humanos desembarcados, de los cuales 15.000 han perdido la vida (incluyendo mujeres embarazadas y recién nacidos). De la peor tragedia consumada en aguas de Lampedusa se tuvo constancia el 3 de octubre de 2013: en una noche de tormenta, un buque con más de quinientas sesenta personas no conseguía acercarse al puerto. Se hallaban solo a doscientos metros de la costa. Para avisar del peligro, los náufragos intentaron improvisar unas antorchas. La embarcación, empapada de gasóleo, se incendió repentinamente. Volcó y se hundió de inmediato. Muchos se quemaron al instante, otros se tiraron al agua sin saber nadar: una tragedia. A la mañana siguiente la mar devolvió trescientos sesenta y ocho cadáveres. La corresponsal de *La Repubblica* describe una serie interminable de cuerpos alineados al uno y otro lado del muelle. Cadáveres ahogados en las aguas de Lampedusa, envuelto

en hojas de plástico de colores. Una tragedia espantosa sin precedentes (Rubino, 2013). Pietro Bartolo, que ya estaba en el puerto porque acababa de socorrer la llegada de dos embarcaciones con casi mil sirios, tuvo que certificar todos los decesos, abrir los sacos y examinar los cuerpos uno por uno:

*Sabía que había muchos niños. Tenía la esperanza que en el primer saco no hubiera ninguno. No fue así: era un bebé. Lo sacudí fuerte para ver si le quedaba un soplo de vida. Nada, no se pudo hacer nada. Esto es lo que he vivido y todavía me duele. Espero que alguien que conozca estos hechos pueda hacer algo...* (Bartolo, 2016a).

El medico lampedusano prefiguraba la posibilidad de encontrar un cineasta capaz de narrar estos desesperados naufragios, equili-



Migrantes.

brando los puntos de vista de los isleños y de los otros; representar posibles diálogos interculturales, sin fagocitar la alteridad, sin asimilarla a un modelo cultural único. Narrado a posteriori, Bartolo deseaba, más allá de cualquier previsión optimista, el desembarco de un *joven turco*: Gianfranco Rosi italiano nacido en África. Bartolo conocería a Rosi de forma casual: un fuerte resfriado con principio de bronquitis obligó a este a frecuentar el consultorio de la isla y, tras una inicial desconfianza, se instauró un principio de amistad entre los dos. El médico (como todos los habitantes de Lampedusa) ya estaba cansado de televisiones y gacetilleros que representaban la isla como un entero campo de prófugos, en parte lazareto, en parte cementerio. Bartolo, que ya conocía la trayectoria del flamante ganador del León de Oro de Venecia en 2013 por *Sacro GRA*, pensó que se le había presentado una oportunidad única para dejar constancia de una visión más profunda de la cuestión. Por su parte, Rosi estaba lleno de dudas, casi a punto de abandonar su proyecto. No se veía capaz de dirigir un largometraje sin tener ni siquiera una débil idea inicial; buscaba un enfoque, una tonalidad correcta. De forma doblemente oportuna, el médico le proporcionó la clave apropiada, tanto en sentido figurado como metafórico...

*Entonces le regalé mi pen drive secreto, añadiendo: “Aquí están guardados 25 años de dolor y sufrimiento. Míralo y devuélvemelo, son recuerdos muy valiosos y personales”. Él me dio las gracias y se marchó. Pasaron los días y pensaba que no habría vuelto a ver ni mi pendrive ni a Rosi. Al tercer día se presentó: “He visto todos los documentos. Déjame los archivos. Los guardaré con cariño, haré la película y te los devolveré”* (Bartolo-Tilotta, 2016: 80).

Cuando en enero de 2016 la película en su primera versión ya estaba seleccionada para el Festival de Berlín, Rosi recordaría la promesa estipulada con el médico, y decidió rodar una última secuencia: la apertura de los archivos (básicamente fotográficos) comentados por su propietario. Rosi grabó más de cuarenta minutos de discursos y recuerdos muy intensos; imágenes desoladoras, porque el drama se ve amplificado por el sentimiento de rabia e impotencia del médico.

## 2. “La migración es un rasgo peculiar de la historia contemporánea italiana, el cine transalpino desde siempre ha representado este fenómeno” (Aronica, 2012: 10)

Los movimientos migratorios, que generalmente constituyen fenómenos importantísimos en la historia de muchos países como es el caso de Italia, pueden asumir el valor de rasgos de identidad. Solo en época contemporánea la población transalpina ha sufrido dolorosas emigraciones, hacia el Nuevo Mundo o el Norte de Europa, desde la mitad del siglo XIX hacia la segunda mitad del siglo pasado. En época reciente, el flujo migratorio italiano ha cambiado de dirección: transformaciones sociales, conflictos bélicos y crisis políticas en áreas subdesarrolladas, y la desestabilización de los equilibrios económicos en periodo de globalización, han desembocado en la llegada al *Belpaese* de población proveniente de Asia, América Latina, Europa del Este y África.

*El séptimo arte se ha convertido en la herramienta privilegiada para la reflexión sobre la transformación de Italia en los últimos cuarenta años, pasando a ser un país de emigración a un país de inmigración [...] Particularmente en los últimos años, el número de películas que representa este último*

*fenómeno ha sido tan rico y variado que se ha convertido en un auténtico filón. Así, el cine regala visiones eficaces de una realidad compleja, que implica memorias de generaciones autóctonas. Se ponen de manifiesto el drama de la identidad denegada y el conflicto entre culturas y todas las cuestiones provocadas por las nuevas dinámicas sociales. Asuntos que son de extrema actualidad cuando los lugares de la exclusión se convierten en protagonistas: los campos del sur de Italia y la isla de Lampedusa* (Trapassi-Garosi, 2016: 9-10).

De este modo, en estos últimos lustros Lampedusa ratifica en la gran pantalla su figura metonímica de *criollización*. En 2001, cuando la isla aún no vivía un estatus de emergencia, Emanuele Crialese había realizado *Respiro*, un largometraje de ficción donde la tragedia de los refugiados servía de contexto al viaje en el abismo depresivo de la protagonista. En la misma dirección, la Red de los Ayuntamientos solidales (Re. Co. Sol.), junto con la Asociación de Estudios Jurídicos sobre Inmigración (Asgi) y la asociación cultural isleña Askavusa, han organizado el Lampedusa Film Festival, en cuyas cinco ediciones (2009-2013) el evento dio visibilidad a las rocambolescas historias de viajes de la esperanza. Tras esta iniciativa, meritoriamente autoproducida, el cineasta austriaco Jakob Brossmann ilustra en su documental *Lampedusa in Winter* (2015) la miopía de los medios de información, que se ocupan de la isla solo para mostrarla como una lengua de tierra circundada por infinidad de tumbas fluctuantes, desinteresándose totalmente por la vida de los pescadores y por sus grandes esfuerzos para llevar una existencia decente.

*Jakob Brossmann quiere ilustrar la presión emotiva que los lampedusanos sufren en su propia realidad local. La isla pasa alterativamente (y sin solución de continuidad) entre su imagen de incómodo puerto de atraque y fabulosa tierra prometida. El documental observa la lucha cotidiana de Lampedusa por sobrevivir [...] El día a día se consume entre partidos de fútbol, transmisiones radiofónicas, manifestaciones pacíficas de los pescadores para conseguir un ferry, indignación, desaliento, ensañamiento contra quienes les obligan a llevar el peso de una inmigración deshumana* (Del Don, 2015).

El documental no solo cosechó críticas benévolas en el festival de Locarno, sino que inspiró al Istituto Luce, a través de la persona de Carla Cattani, responsable del área de promoción del cine italiano contemporáneo, para desarrollar una investigación: Cattani sintió la necesidad de emplear una mirada cercana sin ser invasiva y trazar un relato sobre todo aquello que los medios de comunicación dejan fuera de campo: el dolor por sufrir en primera persona la inadecuación de las acciones gubernamentales, la escasez de intervenciones europeas o la visión de las vivencias de quienes, como el médico de cabecera Pietro Bartolo, viven el día a día de esta tragedia muchas veces con esperanza, otras con resignación, pero siempre con dignidad. Es Carla Cattani quien finalmente pensó en Gianfranco Rosi. El cineasta había alcanzado auténtica notoriedad solo tras el mentado éxito en Venecia de *Sacro GRA*. Antes de llegar a Roma, Rosi había viajado por el mundo narrando historias de personajes insólitos y lugares invisibles, en documentales que han circulado internacionalmente, han sido premiados y han recibido críticas muy positivas. Rosi es un autor apátrida, ciudadano del mundo, poseedor de un estilo muy peculiar. Así como todos los grandes documentalistas, Rosi no concibe ninguna distinción entre cine de ficción y real: inspirándose en el mejor Cassavetes, busca la vida dentro del cine. No persigue verismo alguno,

sino vislumbres de verdad, utiliza la ficción lingüística como un instrumento y pone la construcción cinematográfica al servicio de los relatos documentales. Apasionado por temáticas heterogéneas con un tiempo de investigación libre de cronogramas productivos —cuatro años de grabaciones en Benarés (India) para la realización de *Boatman* (1993); cinco años en el desierto californiano para *Below Sea Level* (2008); más de dos años alrededor de todas las periferias romanas para *Sacro GRA...*—, en Rosi la dilatación temporal de la realización se debe a una búsqueda alquímica de la distancia correcta: es importante ver, conocer, entrar en la pulsión viva de los lugares que hay que investigar, para encontrar siempre la discreción del rodaje, sacar la cámara en los momentos adecuados (los menos, en el conjunto de la tarea), elegir el punto exacto donde colocarla y dejarla allí hasta que forme parte integrante del ojo del cineasta, que ya se ha mimetizado con el hábitat, hasta que se convierta en una ausencia presente.

*Porque el cine de la realidad necesita el tiempo necesario para establecer una profunda relación con el grupo de personajes, la comunidad, los lugares. Consigue un alto nivel de complicidad porque adopta en primera persona todo el dispositivo para capturar la vida. Productor, director, director de fotografía, camarógrafo, sonidista* (Zonta, 2015: 3).

La fase de montaje consiste en focalizar la verdad en el depósito de la memoria: un *déjà vu* de las emociones vividas en el momento del rodaje. Normalmente, Rosi empieza a editar *in situ*; en la segunda mitad del tiempo que duran sus estancias, cuando empieza a detectar momentos fuertes, declaraciones, situaciones, momentos claves de escritura y reescritura. Es en ese momento cuando descubre la temperatura ideal, la tonalidad idónea para detectar los dramas íntimos de los lugares y sus personajes: el barquero del Ganges, los anarquistas de California, el sicario de Ciudad Juárez, los pescadores lampedusanos y los náufragos desesperados.

### 3. Sumergido en la tierra emergida

Rosi, siguiendo su propio *modus operandi*, se sumerge completamente en el mundo que quiere observar. Como hombre orquesta, se va solo: elige a sus colaboradores entre los lugareños. Quiere em-

pezar la investigación desde cero, sin prejuicio alguno, sin factores humanos y culturales externos o previos. En este caso, llega a Lampedusa por primera vez en mayo de 2014. Alquila un piso en el centro de la isla y se queda un par de meses. Su primer contacto es con Giuseppe Del Volgo, uno de los pocos isleños que tenía experiencia cinematográfica (había colaborado en la citada *Respiro*). Peppino lo introduce poco a poco en la comunidad de la isla. El territorio es plano, los autóctonos no so-

Samuele.

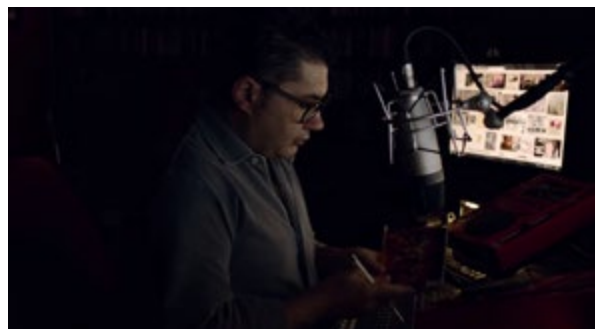


brepasan las tres mil almas, se conocen casi todos. Antes los migrantes llegaban por la noche, de forma clandestina. Los habitantes los acogían y luego ellos se marchaban para continuar su odisea más al norte. Desde que se ha interpuesto la política y las organizaciones como *Mare Nostrum*, las embarcaciones militares los recogen ya en las aguas territoriales libias. Aquí ya se distinguen tres historias: por un lado, los mencionados centros de recogida que durante el último gobierno de Berlusconi llegaron a retener alrededor de seis mil migrantes; por otro, las actividades de los cuerpos militares de socorro, salvamento y reconocimiento de los prófugos (muchas veces ya cadáveres); finalmente, la vida de los indígenas, asumida desde la perspectiva de un preadolescente, Samuele Pucillo.

Durante los dos primeros meses de la permanencia de Rosi en Lampedusa (hasta el mencionado encuentro con el doctor Bartolo), Giuseppe del Volgo y Samuele constituyen sus cicleros particulares; luego, Peppino será su ayudante de dirección y Samuele su conciencia narradora. Este, que curiosamente se marea en el mar (y probablemente se dedicará al negocio del turismo), regala al cineasta momentos de valiosa espontaneidad:

*Cada uno de nuestros encuentros era como un juego que ingenuamente anticipaba muchas de las metáforas discursivas, el juego de la guerra. La habilidad de construir y utilizar tirachinas contra enemigos imaginarios como los pájaros que finalmente no mataba, las chumberas que luego arreglaba con cinta adhesiva. Una metáfora de las conductas de los países europeos y, en general, del mundo occidental, o sea herir mortalmente a las poblaciones del tercer mundo y luego regalarles algunas gasas. Decisiones políticas miopes, tomadas con ojos perezosos como los de Samuele* (Rosi en Gervasini, 2016).

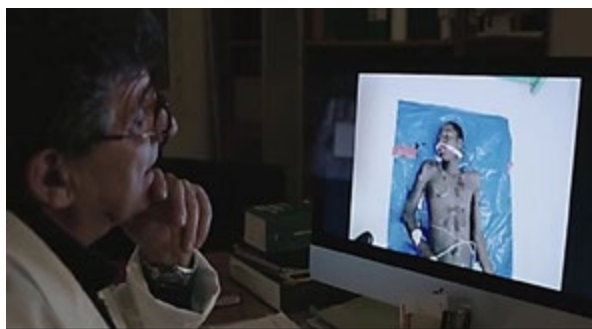
En su segunda estancia especulativa, que tiene lugar entre octubre y noviembre de 2014, tras interesantes encuentros con los isleños (el *disc jockey* Pippo, el pescador de erizos, la señora Maria...), empieza el contacto con las unidades de socorro. Para conseguir los permisos para rodar a bordo de una nave de la marina militar (en este caso se tratará de la Cigala Fulgosi), Rosi habrá de atravesar un camino burocrático laborioso, lo que retrasa la realización hasta enero de 2015. La permanencia en alta mar ha llevado más de cuarenta días, divididos en dos sesiones de veinte jornadas, respectivamente. En la primera parte, se representa el modo en que se traba la relación de mutua confianza entre el cineasta y la tripulación. La nave militar tiene espacios muy restringidos, camarotes pequeños, compartidos y sin ventanas, por lo que la complicidad es esencial a partir de simple cuestiones de supervivencia.



El *disc jockey* Pippo Fragapane.

El comandante Massimo Tozzi mantiene, tal y como con posterioridad confesará a Rosi, la nave alejada de las operaciones de rescate. Rosi aprovecha para rodar toda una serie de escenas de fuerte lirismo, como el helicóptero que casi se levanta solo o el buque fantasma iluminado por la luz lunar. No se ven apenas marineros, solamente se oyen los SOS radiofónicos. Únicamente en la segunda excursión, efectuada a lo largo del verano de 2015, empiezan los salvamentos diarios:

*Cada día había que socorrer a alguien. Al final casi parecía un estatus rutinario hasta los últimos tres o cuatro días. He rodado las dos peores tragedias: una desde el helicóptero, otra desde un bote neumático. Luego las he montado en una única secuencia. Allí he visto la imago mortis tenderme la mano: los cuerpos, los sacos, hombres y mujeres entre lágrimas. Cuando llegué al puente de la embarcación clandestina, el comandante Tozzi me pidió que bajara a la bodega. Yo no tenía dudas. El comandante me convenció: “Son imágenes que todo el mundo debe ver”. Había centenares de cadáveres. Seres humanos muertos por asfixia. Parecía una cámara de gas de los campos de exterminio nazis: una muerte indigna (Rosi en Gervasini, 2016).*



El médico Pietro Bartolo.

El reto más difícil consistía en ganar la confianza de los migrantes. Obviamente, con ellos no se podía tener cualquier tipo de relación. El hecho de ser políglota ayudó mucho a Rosi. Les hablaba en inglés, en francés, así que era el único miembro de la tripulación que conversaba con ellos, con o sin cámara. Muchos todavía no sabían que gran parte de sus compañeros de viaje habían muerto en la bodega; luego llegaba el dolor, la desesperación, la huida. Una dinámica similar se vuelve a plantear en las grabaciones que se llevan

a cabo en los centros de acogida: los dramas individuales son tan profundos y complejos que es injusto generalizar. Sin embargo, Rosi elige la voz de un aedo nigeriano que sintetiza en su góspel esta tragedia colectiva: “Este es mi testimonio. No podía quedarme en Nigeria. Muchos morían bajo las bombas. Nos hemos fugado al desierto del Sahara y muchos han muerto: asesinados, violados. Hemos pasado semanas en el desierto. Muchos han muerto de hambre. A causa del viaje por la vida, el agua se había acabado, hemos tenido que beber nuestra orina. Hemos ido a Libia, pero allí estaba el ISIS: no nos podíamos quedar. Nos hemos arrodillado, hemos rezado. No tenían compasión alguna ¿Qué más se podía hacer? Las montañas no nos ocultaban, la gente no nos acogía. No quería ayudarnos por ser africanos. Nos han encerrado en la prisión: a algunos durante un año, a otros por seis. La prisión era horrible: no nos daban de comer, nos pegaban. Hemos escapado hacia el mar, otros tantos han muerto. Llegamos a ser noventa en el barco, solo treinta han sobrevivido. No es fácil atravesar el mar. El mar no es una carretera. En la vida es arriesgado no arriesgarse. La vida misma es un riesgo”.

La mirada de Rosi se cruza con otras miradas directas: son afganos, sirios...; personas que emprenden un viaje que dura dos años de media. Tras los acuerdos entre Europa y Turquía, escapan atravesando Libia, simplemente para no morir. Y si han sobrevivido a todos los cataclismos, ¿cómo no van a soportar la burocracia? Al final, la imagen de inacabable hospitalidad de los últimos supervivientes —los últimos de su expedición, pero habrá más expediciones y *más últimos*— regala una idea de Lampedusa que supera la mera cuestión geológica y geográfica. Según Onofrio Dispenza, periodista de la RAI y subdirector del telediario TG3, la isla adquiere un valor simbólico de gran acogida en términos bíblicos, y la compara con el arca de Noé, para salvar a una humanidad a la deriva:

*Los hombres sencillos que viven juntos la fatiga, las mujeres con gestos antiguos y simples que “confortan” la cama, los niños que imitan con sus brazos y manos armas de juguete que no tienen. Para ellos, no hay superteléfonos ni tabletas. El tirachinas, la noche mágica. Lampedusa no es un juego geológico, es el Arca* (Dispenza, 2016).

#### 4. Conclusiones: “Hemos despertado un oso de su letargo... a ver si conseguimos despertar también a todos aquellos que no quieren entender” (Bartolo, 2016b)

La estructura del documental de Rosi consigue redefinir la relación de los distintos caracteres identitarios de los personajes. El montaje paralelo de todas las narraciones que he citado anteriormente equilibra los puntos de vista y mantiene vivo el posible diálogo entre distintos modelos culturales. El flujo de imágenes contempladas en *Fuocoammare* reafirma un reto ético y político implícito en el encuentro entre mundos diversos. En este sentido, la eficacia del texto de Rosi está comprobada no solo por el reconocimiento de la Berlinale, sino por la excelente acogida que obtuvo con motivo de su posterior proyección en el Parlamento Europeo (27 de abril). El contexto de la exhibición ha favorecido la puesta en valor de las responsabilidades políticas diseminadas en el documental. Ha sido crucial la presencia del presidente del Parlamento Europeo en esos momentos, Martin Schulz:

*Estoy muy contento por el éxito de este trabajo y porque haya ganado el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín. Mantengo contacto regular con la alcaldesa Nicolini. He estado en Lampedusa varias veces. Siempre me he conmovido hablando con los héroes de Lampedusa, pescadores y migrantes. Definitivamente esta película es también un monumento a las familias de la isla* (Salini, 2016).

Así, este nuevo relato de las migraciones insinúa con vehemencia la necesidad de leer la historia de Europa, no solo de Italia, desde la perspectiva de los perdedores: familias, grupos étnicos, individuos que son víctimas de las profundas laceraciones de sus vínculos territoriales obliga a la Unión Europea a cuestionar su propia heterogeneidad y la escasa cohesión de su utopía unitaria. Los desembarcos clandestinos en Lampedusa, metonimia del sur de Europa, representan importantes dificultades para administrar la política internacional. A pesar de —o gracias a— su trayectoria existencial y a su formación, apátridas, Rosi hace una contribución decisiva a la cartografía estética de los movimientos migratorios en la tradición cinematográfica italiana. Como explica el crítico e historiador cinematográfico Massimiliano Coviello,

*el cine italiano ha ayudado a construir un archivo de imágenes e historias, una reserva, un depósito cultural y antropológico, para la memoria de las migraciones. Al cruzar la historia de las migraciones y los hilos que las tejen hasta el presente, nuestro cine se enfrenta a la contemporaneidad y nos ofrece imágenes para descubrir al otro y repensar nuestra identidad* (Coviello, 2014: 369).

*Fuocoammare* reafirma unas soluciones expresivas en las cuales los umbrales entre ficción y documentación se vuelven cada vez más borrosos. Rosi adopta una serie de soluciones estéticas que contribuyen a una revisión del citado imaginario. En la misma línea de *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994) y

*Nuovomondo* (Emanuele Crialese, 2006) el cine transalpino representa historias épicas de migraciones, en salidas y llegadas donde la memoria interactúa con el presente, que desactivan la retórica de los medios, las barreras culturales y los dispositivos políticos; que, en definitiva, redefinen las formas de vida que tenemos en común y, con ello, quitan a los migrantes el estigma de eternos confinados.

## Bibliografía

- Aronica, Daniela (2012). Italy In&Out. Migrazioni nel/del cinema italiano. *Quaderni del CSCI*. Barcelona.
- Bartolo, Pietro (2016a). “Rueda de prensa al 66º Festival Internacional de Cine de Berlín”, Contenido extra de la publicación digital de *Fuocoammare*, Rai cinema.
- (2016b) “Entrevista en Piazza Pulita”, <youtube.com/watch?v=s3vbCFw-tl0> (16/07/2018).
- Bartolo, Pietro; Tilotta, Lidia (2016). *Lacrime di sale*. Milano: Mondadori.
- Coviello, Massimiliano (2014). Emigrazione, en De Gaetano, Roberto (coord), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, (pp. 309-371). Milano: Mimesis.
- Del Don, Giorgia (2015). “Lampedusa in Winter: Dedicated to Europe”, <http://cineuropa.org/it/newsdetail/297189/> (16/07/2018)
- Dispenza, Onofrio (2016). “Lampedusa è un’Arca”, <globalist.it/cinema/2017/04/28/lampedusa-e-un-arca-388901.html> (16/07/2018).
- Fofi, Goffredo (2016). “Fuocoammare racconta Lampedusa con pudore e rispetto”, <internazionale.it/opinione/goffredo-fofi/2016/02/22/fuocoammare-rosi-lampedusa-recensione> (16/07/2018).
- Gervasini, Mauro (2016). “Intervista a Gianfranco Rosi”, <youtube.com/watch?v=qrVJKeYbe6s&t=1034s> (16/07/2018).
- Rubini, Monica (2013). “Lampedusa, strage di migranti. Barcone a picco, centinaia di morti”, <repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa\_brucia\_un\_barcone\_strage\_di\_migranti-67817611/> (16/07/2018).
- Salini, Antonella (2016). “Schulz: Il film di Rosi è un monumento alle famiglie di Lampedusa”, <http://www.dire.it/23-02-2016/39114-schulz-il-film-di-rosi-e-un-monumento-alle-famiglie-di-lampedusa/> (16/07/2018).
- Trapassi, Leonarda; Garosi, Linda (coords.) (2016). *Esodi e frontiere di celluloidi. Il cinema italiano racconta le migrazioni*. Firenze: Franco Cesati Editore
- Ugolini, Chiara (2017). “Rosi non ce l’ha fatta: Fuocoammare è già un successo”, <repubblica.it/speciali/cinema/oscar/edizione2017/2017/02/27/news/gianfranco-rosi-159265917> (16/07/2018).
- Verdú Daniel: “El síndrome de Lampedusa”, <pais.com/internacional/2018/02/16/actualidad/1518787916\_394321.html> (16/07/2018).
- Zonta, Dario (2015), Folleto alegado a la edición digital de Gianfranco Rosi, *Tre film inediti*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.

## ■ Ludovico Longhi

Ludovico Longhi ha nacido en Padua (Italia) en 1967. Ha realizado estudios clásicos y se ha licenciado en Disciplinas de las Artes de Música y Espectáculo por la Universidad Alma Mater Studiorum de Bolonia (Italia), con la tesis *Il cinema di Vicente Aranda* (dirigida por el prof. Leonardo Quaresima). En 1996 se ha matriculado el curso de doctorado en Comunicación Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona y el año siguiente ha recibido la beca predoctoral de Formación de Personal Investigador de la Direcció General de Recerca de la

Generalitat de Catalunya. Desde el 2000 es profesor asociado de la Facultad de Comunicación Audiovisual de la UAB, donde, hasta el día de hoy, imparte asignaturas de teoría y práctica de guión y de historia y teoría del cine. Desde el 2004 se dedica a redactar artículos, organizar ciclos de proyecciones y cursillos prácticos a sobre el cine de ficción con particular interés por los géneros populares. En 2005 ha colaborado a la redacción del volumen *En torno al nuevo cine italiano*. En octubre de 2011 ha conseguido el título de Doctor en Comunicación Audiovisual, otorgado por la Universidad Autónoma de Barcelona, con la tesis *Radici culturali della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico* (dirigida por los profesores Roman Gubern y Josep M<sup>a</sup> Català). Últimamente se está dedicando al estudio del cine negro, el euro western y el *giallo*. Desde el curso académico 2011-12 ha entrado a formar parte del Grupo de Interés de Carpetas de Aprendizaje en Educación Superior (GI-CAES). En febrero de 2013 ha sido acreditado como lector por la AQU (Agència de Qualitat Universitària). Desde junio del mismo año forma parte del grupo de investigación ECME que estudia la recepción y asimilación de la modernidad cinematográfica en España (I+D+i, Investigación, Desarrollo e innovación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad).

Fecha de recepción: 19/07/2018 Fecha de aceptación: 24/09/2018