

La mirada. Textos sobre cine

Título:

De las cabras alla gramática (Padre Padrone)

Autor/es:

Font, Domènec

Citar como:

Font, D. (1978). De las cabras alla gramática (Padre Padrone). La mirada. (1):67-69.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41541>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



de las cabras a la gramática: "PADRE PADRONE"

Domènec FONT

Analizar el film de Paolo y Vittorio Taviani puede parecer un acto ilimitado de masoquismo. En efecto, ¿cómo introducir un discurso entre la espesa maleza de críticas que por una rara unanimidad han localizado el film en el terreno etéreo de las obras maestras? ¿cómo penetrar en esa organización de la escritura que partiendo de la negligencia del eco (Palma de Oro en el Festival de Cannes, 1977) ha dictado las reglas del análisis crítico, descubierto los accesorios de la elocuencia y desautorizado todo lo que no sean obviedades descubriendo una vocación moral reconfortante?(1)

En sentido estricto, **Padre Padrone** es un film medido (esa precisión que cabalga sobre conclusiones seductoras) y extremadamente riguroso. Su ubicuidad en el mercado puede parecer problemática. Pensado y realizado en 16 mm para la RAI, con medios económicos modestos, actores desconocidos y un guión perfectamente estructurado (sobre la novela autobiográfica de Gavino Ledda) y permeable a unos diálogos "naturales", **Padre padrone** es un film "pobre" que hace de su complaciente pobreza su mayor eficacia ideológica.(2) Y más allá de pretendidos efectos de ruptura (en la banda de sonido, en el desarrollo de la ficción novelesca) los Taviani abandonan la opacidad de sus anteriores trabajos y echan mano de una anécdota referencial perfectamente transitiva (pues el "ascetismo" del sistema ficcional funciona solamente como subrayado de verosimilitud) que incita al espectador, obligándole a seguir el planteamiento discursivo del film, su desarrollo especular y sus conclusiones, por más que a primera vista **Padre Padrone** puede resultar ajeno a los cánones de gratificación al uso.(3)

En esta ocasión, los hermanos Taviani han abandonado el referente explícitamente político que constituía la osadura central de sus anteriores trabajos en relación al cual se estructuraba todo el universo de la ficción (el XX Congreso y la muerte de Togliatti en **I sovversivi**, la crisis del gauchismo parapetada en los años de la restauración garibaldina en **Allonsanfàn**...) En **Padre Padrone**, por el contrario, referente y film se confunden hasta tal extremo que la presencia de uno no puede explicarse sin la "modernidad" del otro. En estas condiciones, es obvio considerar el referente como intocable, naturalizado, sobre el cual no pueden discutirse determinaciones ni efectos. ¿Cómo no encontrar admirable esta historia real (lo confirma el libro de Ledda: "Padre Padrone, l'educazione di un pastore") de un miserable pastor sardo oprimido por su padre, que en unos años y con la sola fuerza de su voluntad se convierte en lingüista y doctor en filología? ¿Cómo no ver en Gavino Ledda, el héroe que obtiene una victoria sobre sí mismo y sobre las adversas "circunstancias ambientales", el rol fantasmático del espectador? ¿cómo no ver en el itinerario de este pastor iletrado el triunfo de una utopía?

Esta práctica confortable de lectura que el film impone aparece planificada sobre unos figurantes y las relaciones ambiguas (en relación al punto de vista del "autor", noción perfectamente apuntalada en el cine de los Taviani) que entre ellos establecen. Pues si el referente político aparece evacuado en **Padre padrone**, no ocurre lo mismo con la lectura ideológica inmersa en la textura del film. En primer término, el rol de la familia. ¿Cómo es descrita en el film la idea de autoridad y de propiedad establecida en la relación padre/hijo? ¿cuál es la posición del padre en el relato, en un relato que se sustenta con claridad sobre un héroe positivo. Gavino, en lucha constante con el subdesarrollo (económico, intelectual, sexual) primero, y en la "victoria" sobre el subdesarrollo después (la liberación por el Ejército, la conquista de la logofilia)?

En razonamiento marxista, el padre de Gavino recorre las etapas de una estructura económica capitalista: al principio un nivel de subdesarrollo

NOTAS

(1) Un triste pero expresivo ejemplo en cuanto que procede de cierta crítica de izquierda (del PSUC, equivalencia del PCI donde militan los Taviani y Gavino Ledda autor), nos lo suministra "Pere Portes" en las páginas de "Tele-Express": "**Padre Padrone** constituye, sin dudar, una de estas raras sorpresas que el cine nos reserva de vez en cuando y que permiten afirmar con rotundidad que nuestra época posee con plenitud un instrumento de comunicación y de creación de primer orden, pese a que nuestros contemporáneos saben aún raramente servirse de él. Con **Padre Padrone** los hermanos Taviani inscriben su discurso en una trayectoria que en continuidad es la de los grandes educadores modernos: Voltaire, Rousseau, Engels, Gramsci." Realmente edificante.

(2) La ruptura con la gran producción italiana por parte de los Taviani es analizada análogicamente como progresista por la crítica de izquierdas. Ciertamente, el cine de los Taviani ha seguido un proceso de producción esencialmente distinto al de otros cineastas italianos, pero ello ha sido debido en buena parte a las dificultades de inserción de sus films (me refiero a sus trabajos más pertinentes como **Sotto il segno del scorpione**, **San Michele aveva un gallo** y **I Sovversivi**) en las estructuras productivas de la industria cinematográfica italiana. No es este el caso de **Padre Padrone**, en el que el abaratamiento económico, lejos de inscribirse en el sistema ficcional, constituye un valor añadido al producto, modelo reducido de cierto cine realizado a gran escala. De otra parte está el proceso de distribución y difusión en el que la RadioTelevisión italiana juega un papel determinante. La RAI como aparato de producción o circuito de difusión ha sido utilizado, contradictoriamente, por determinados cineastas (Straub, Bertolucci, Jancsó, Rossellini, Godard), lo cual no supone necesariamente una alternativa a los canales de difusión típicos de la industria cinematográfica. En la contradicción reside el utilizar este canal mediático estatal para transgredir el discurso dominante o asentarse en él y desde él sin controlar el proceso de producción y de sentido.

(3) Todo lo cual no presupone que la máquina vaya a funcionar bien. El servilismo crítico no se

autárquico, posteriormente un pequeño capital activo ampliado tras la muerte de Sebastián y, finalmente, tras la pérdida de la cosecha y la venta de su patrimonio, un capital pasivo (bancario) que distribuirá según las leyes de la acumulación (pagando deudas de otros campesinos con intereses elevados). Todo este proceso conlleva un determinado poder ligado a la propiedad (de la finca y de la familia). Pero ese poder, según han expresado literal y filmicamente los Taviani, no es más que una sombra, una sombra de identidad que le tiene esclavo (al terruño, a ciertas manifestaciones ancestrales etc.) Es la "mimesis" de ciertas actitudes del poder sin ser el poder. Es por ello que el film juega con la ambigüedad de roles como forma de evacuar la reflexión sobre un personaje (y no lo que representa) observado desde la atalaya del etnólogo: el padre explotador/ el padre víctima (no se sabe muy bien de qué, puesto que del desequilibrio económico-cultural de la península italiana, de la situación de subdesarrollo del campo no se dice nada en el film); la ley inflexible del padre/ su subalternidad frente a la autoconciencia de Gavino.



corresponde mecánicamente con la afluencia de la demanda. En orden a las leyes estrictas que parecen regir la actualidad cinematográfica en el Estado español, no resultaría extraño que pasado el primer momento de euforia, un film como el de los Taviani desapareciera sin dejar rastro (o se convirtiera en pasto de cineclubs con voluntad excelsa). Salvo que los hados den la razón al Sr. Miguel Marias que en "su crítica de" Padre Padrone ("Dirigido Por... n.º 50), ejemplo chirriante de cinefilia, agradecía a los responsables del doblaje su trabajo "ya que de otro modo difícilmente se hubiera podido exhibir en los pueblos, que es donde más debiera interesar, aunque estoy convencido de que también interesaría vivamente a todo el que se haya preguntado alguna vez por qué hay tantos campesinos que, a sabiendas de lo difícil que les será encontrar trabajo, abandonan sus aldeas y se instalan en los suburbios de los grandes núcleos industriales, o como es posible que personas sin la menor vocación religiosa o castrense vean una salida liberadora en el ingreso en el seminario o en el ejército, pues son precisamente estos interrogantes los que los Taviani se han planteado..." Pues eso.

Junto a la función legisladora en el real (Gavino trabajando para su padre-patrón), no podemos descuidar la función simbólica como elemento importante de la ideología patriarcal y familiar (pues, como señala Lacan, es en el orden simbólico donde reconocemos la formalización del derecho del padre). Lo simbólico, en este caso, aparecería ordenado por el lenguaje, de modo que entre el padre y el lenguaje se establecería una relación simple de transmisión. Pero lejos de ver en esa operación simbólica unas determinaciones concretas y rigurosamente organizadas que definen el poder del padre, los Taviani confunden el lenguaje con la gramática, elaborando una estrategia significativa que no resulta disociable de la puesta en escena de un ritual sobre el que el espectador pueda reconocerse y proyectarse. Así, para explicarnos el lenguaje del padre (del Poder, en definitiva) acuden a una simple operación cacofónica (Gavino es obligado a familiarizarse con los ruidos de la naturaleza, con el propio silencio) apoyada en unas secuencias a contraluz edificantes por su efectismo y preciosismo fotográfico. De la misma forma, para explicarnos el lenguaje del hijo (de otro Poder supuesto) se apoyarán en el ejercicio escolástico, en la sinonimia como figura de persuasión (la cura catártica de Gavino por la palabra y el recitado). Parece evidente que los Taviani echan mano de la lingüística como carburante, sin haberse leído a Saussure.

Más allá de lo simbólico, es la simple contraposición la que justifica ideológicamente el discurso de **Padre Padrone**. El lenguaje puede ser un instrumento de comunicación pero también un instrumento de rebelión, de victoria sobre el poder establecido. Frente a los ruidos indeterminados de la noche campesina que subrayan la soledad del pastor analfabeto, los ruidos "cultos" que señalan su acceso definitivo a la cultura. La rebelión contra el padre, contra el Poder, que Gavino ha ido acumulando en silencio y con resignación desde su infancia (la caída de la cabra mientras intentaba, inútilmente, ordeñarla actúa como rol catalizador), se resuelve estudiando, conquistando una posición privilegiada, un saber nuevo. Un saber determinado por el lenguaje culto, sea el latín, el concierto de Mozart en la radio del Ejército o el vals de Strauss servido en bandeja por un acordeón milagrero.(4) Una vez conquistado este saber (no en vano Gavino estudia hasta en los lavabos mientras sus compañeros de cuartel se divierten, o se frota violentamente la cabeza par ordenar su léxico), Gavino Ledda puede doctorarse en filología sarda, presentarse ante el padre como un diploma y regresar al pueblo investido de un nuevo rol social: el del intelectual progresista con una consubstancial misión histórica: la redención. La posición de los autores con respecto al protagonista de su relato queda, de este modo, perfectamente transparente.(5)

A lo largo de todo este itinerario desaparece la contradicción, el conflicto. En vano encontraremos una sombra de metafóricidad en el film, ni dificultad alguna para leer las ausencias, cuya denegación inscribe, en propiedad, el sentido último del film. La contradicción campo-ciudad queda superada en base a una clara segmentación: los campesinos sardos son ignorantes, rudos, soñadores y en el fondo buena gente; viven aislados, asistiendo impertérritos a su propia miseria, y esperando el milagro de la naturaleza. Los más jóvenes prefieren la subexplotación como trabajadores inmigrantes en Alemania antes que la miseria del terruño, cuando en realidad, su fortuna, como la de Ledda, podía haber sido enrolarse en el ejército y convertirse en escolásticos. Los pilares económicos, sociales, culturales y religiosos que sustentan el desequilibrio regional en Italia no existen (no hay en el discurso de los Taviani efectos de connotación que permitan al espectador nombrar lo que en el film no es descrito)...

Al final, hay en Gavino Ledda, autor y personaje de la ficción, un placer edípico: conocer el origen, volver al pueblo, poner de nuevo en escena al Padre (única forma de desvelar el relato, como bien señala Barthes). Al comienzo del film, hemos conocido al auténtico Gavino Ledda filólogo, que ha atravesado la ficción para informarnos de que el film se inspira en su libro "con entera libertad" y para entregar un bastón al padre-actor. Esta línea fronteriza que simboliza el paso del real a la ficción es uno de tantos efectos que configuran el procedimiento de distanciamiento de **Padre Padrone** (como la propia aparición de los hermanos Taviani, al final del film, inscribiendo trazos de su producción con el equipo de rodaje), apoyado en un cierto trabajo en torno a la banda sonora (efectos de ruptura, incorporación del ritmo musical, etc). En realidad este efectismo funciona como su contrario, un guiño de identificación para que el espectador asuma el discurso predicativo que se le ofrece.

(4) Como señala Danièle Dubraoux ("Cahiers de Cinema" n.º 282) la aparición del acordeonista en el campo, puede leerse como un "milagro" bíblico que altera los presupuestos de Gavino-Saulo. El vals de Strauss sería el equivalente de las apariciones divinas que según el Antiguo Testamento tenían los pastores campesinos. Y no sería ajeno a este ceremonial, el hecho que Gavino trueque el acordeón por dos corderos degollados en ritual casi religioso.

(5) En el "blackgrund" cultural de los Taviani se suele citar a Marx, Luckacs, Brecht y Gramsci. Rizando el rizo, este sopicaldo figura en **Padre Padrone**. Pero si resulta grotesco ceñirnos a los tres primeros nombre para legitimar el film, más lo es citar a Gramsci para justificar el itinerario del pastor sardo hacia el intelectuato. Las tesis gramscianas sobre la producción de cultura y el rol del intelectual están tan cercanas al estudio sobre Gavino en el film Ledda y en el libro, como puede estarlo la gimnasia de la magnesia. Y ya no digamos las reflexiones del revolucionario sardo sobre la situación del campo italiano (**La Questione meridionale**) y la necesaria alianza entre el campesinado y los obreros industriales, todo lo cual pretende filtrarse en el film, a mayor honra y gloria de un "compromiso histórico" en technicolor.